
3 1761 07453860 4
UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY







ZUR KUNSTENTWICKLUNG

DER

ENGLISCHEN TRAGÖDIE

VON

IHREN ERSTEN ANFÄNGEN BIS ZU SHAKESPEARE

VON

RUDOLF FISCHER

PRIVATDOZENT DER ENGLISCHEN PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT STRASSBURG.

STRASSBURG
VERLAG VON KARL J. TRÜBNER.
1893.

Druckerei der „Strassburger Neuesten Nachrichten“, vorm. H. L. Kayser.

EINLEITUNG.

Mit vollem Recht darf Marlowe den Ehrentitel „Vater der englischen Tragödie“ führen. Nicht bloss weil er der erste Dramatiker ist, der vom Literaturfreund mit Genuss gelesen wird, sondern hauptsächlich weil ihm der Literaturforscher das Verdienst zuerkennen muss, die zerfahrenen Bestrebungen seiner Vorgänger im Brennpunkte seiner kraftvollen Eigenart zu lebenskräftiger Neuschöpfung verschmolzen zu haben.

Wenn man die bunten Bilder, welche die Entwicklung des ernsten Schauspiels vor ihm bietet, mit kritischem Blicke mustert, so lässt sich das krause Durcheinander einigermassen dadurch entwirren, dass man von den Mischgattungen die reinen Typen sondert und jene zwischen diesen nach Massgabe ihrer Verwandtschaft aufstellt. Es ergeben sich eben nur zwei reine Typen: der altnationale und der classicistische. Hatte sich der erstere auf heimischem Boden aus der volksthümlichen Moralität in organischer Art allmälig entwickelt, so stellt sich der letztere plötzlich daneben in beabsichtigter, genauer Nachahmung eines fremden Vorbildes, der Tragödie Senecas. Zufälliger Weise trifft die Loslösung des heimischen ernsten Dramas von der Moralität mit der Einführung der classicistischen Tragödie zeitlich zusammen: im Anfang der sechsziger

Jahre des sechszehnten Jahrhunderts, zu Beginn der Regierung Elisabeths.

Beide Typen bewahren ihre Reinheit durch eine längere Zeit hin. Doch bald stellen sich dazwischen auch Mischformen ein, wobei es oft schwer zu entscheiden ist, ob man es mit einer Nationalisirung des fremden zu thun hat oder mit einer classicistischen Durchsetzung des einheimischen. Nicht etwa weil die Vermischung innig geworden, vielleicht bis zu einer Verschmelzung vorgeschritten wäre, sondern gerade im Gegentheile, weil sie äusserlich geblieben ist, heimische und fremde Formen neben einander gebraucht werden. Es handelt sich nämlich bei diesen Fragen ausschliesslich um die dramatischen Formen und die von ihnen ausgehenden poetischen Wirkungen, nicht aber um Stoffe und die in ihnen liegenden culturellen Ideen. Denn das ernste Schauspiel vor und auch neben Marlowe kennt keinen Einklang von Stoff und Stil. So behandelt „Appius and Virginia“ in nationaler Manier seinen classischen Vorwurf, „Gorboduc“ in classicistischer Art eine nationale Geschichte, so werden moderne Novellen mit „Tancred and Gismunda“ in classicistischer, mit „Soliman and Perseda“ in mehr nationaler Weise dargestellt. Auch der ideelle Gehalt der Dramen bietet demnach kein Trennungsmerkmal für die beiden Stilrichtungen, denn er haftet durchaus am stofflichen, besteht einzig in dem gedankenhaften Niederschlage der vorgeführten Geschehnisse. Es fehlt eben noch gänzlich an dem individuellen Gepräge eines stark persönlichen Dichters, der durch die eigenartige Behandlung seines Stoffes denselben zu tendenziösem Ausdruck vertieft hätte. Stoff und Idee fallen bei den handwerkernden Vorläufern und Zeitgenossen Marlowes immer zusammen.

Wenn man also das Wesen der beiden Stilgattungen erfassen und das Verhältniss der Mischtypen zu ihnen fest-

stellen will, ist man ausschliesslich auf die dramatischen Formen angewiesen. Dieser Umstand scheint die Untersuchung in die Oberflächlichkeit einer bloss äusseren Betrachtungsart zu bannen. Doch ist dem nicht so. Der poetischen Form entströmt immer eine poetische Wirkung, und damit gewinnt das Thema seine ideelle Bedeutung.

Die Formen selbst sind zweierlei Art: technische und compositionelle.

Sie sind körperlicher Natur, sichtbar, greifbar, lassen sich zahlenmässig nach der Häufigkeit ihres Auftretens, nach der Länge ihrer räumlichen Ausdehnung, nach der Schwere ihres stofflichen Inhalts bestimmen, wenn man sie bloss von der technischen Seite aus betrachtet in Hinblick auf den äusseren Bau der Dramen, deren Construction. Hier fragen wir nach der Gliederung des Stoffes, und diese bietet uns als solch technische Formen den Akt, das Bild, die Szene. Nach der Struktur der Szenen scheiden sich dieselben in den Monolog, Dialog, Polylog, abgesehen von deren feineren Verästelung. Ähnlich bilden die Figuren — nächst der Vollgruppe des Stückes — nach der verschiedenen Stärke ihrer Beschäftigung die engeren Gruppen der Haupt-, Neben- und Episodenfiguren, je nachdem sie in mehr oder weniger Akten bez. Bildern oder nur in einem einzigen erscheinen, und sie zerfallen, je nachdem sie fortwährend oder unter Pausen in die Handlung eingreifen, in geschlossene oder offene. Damit ist das technische Formenmaterial in seinem wesentlichen Bestande gegeben. Seine Verwendung hat die Technik des Dramas darzustellen, aber nicht bloss in einer äusserlichen Aufzählung und Beschreibung, sondern sie hat zu schildern, wie und wo die verschiedenen Formen angewendet werden und mit welchen künstlerischen Wirkungen.

Vergeistigen sich in dieser Weise die technischen Formen, so bestehen die compositionellen nur aus geistigen Elementen,

Man sieht sie nicht, man fühlt sie aber. Hatte es die Technik mit dem materiellen Stoffe zu thun, so entspricht demselben auf dem Gebiete der Composition die ideelle Handlung. Auch diese zeigt eine Gliederung, freilich nicht in der schablonenhaften Art des Stoffes. Das feinere Element der Composition schmiegt sich enger an die Besonderheiten jeder einzelnen Dichtung und wechselt mit dieser seine Ausdrucksformen. Nur einzelne, durchgreitende Grundzüge treten überall hervor. Jedes Drama hat seine Exposition, steigert in wechselnden Vorstössen und Rückschlägen seine Handlung bis zu einem Höhepunkte der Spannung, deren Lösung dann — mehr oder weniger eng verbunden — den Abschluss bringt. Jedes Drama durchsetzt das eigentlich-dramatische Element der Wechselreden — eindringlicher im Dialog, massiger im Polylog dargestellt — mit lyrischen und epischen Beigaben monologischer Form. Jedes Drama weist seinen Personen verschieden wichtige Aufgaben an der Handlung zu, es hat seine Helden und Gegenspieler in vorderster Reihe, seine Vertrauten und sonstigen Mitspieler in der bescheidenen Mitte, seine nothwendigen, aber an sich bedeutungslosen Nebenpersonen im Hintergrunde; es vereinigt seine Personen zu grösseren oder kleineren, festeren oder loseren, stetigen oder wechselnden Gruppen. So verschieden nun die Verwendung dieser compositionellen Ausdrucksmittel auch ist, unterscheidet sie sich doch strenge nach den beiden Stilrichtungen, gewinnt demnach classicistisches oder nationales Gepräge, so dass man sie in den Mischtypen leichtlich auseinander halten kann.

Bis zu Marlowe entwickelt sich das ernste Drama bloss formal: von zwei streng geschiedenen Stiltypen geht die Entwicklung aus, führt dieselben zum Theil in ihrer Reinheit fort oder vermischt sie. Ein Zug unpersönlicher Handwerksmässigkeit geht durch alle diese Dramen. Erst mit Marlowe, dem

grossen Pfadfinder, tritt der Umschwung ein. Marlowe schafft nicht mehr — sei es in einseitiger Nachahmung oder vielseitiger Auswahl des überkommenen Formenmaterials — stilistisch, sondern individuell. Mit der Souveränität des wahren Dichters gestaltet er — gewiss meist unbewusst — seine eigenen Formen. Diese tragen — nun bloss Mittel zum Zweck — statt der früheren Handwerksmarke den Stempel der künstlerischen Persönlichkeit des Dichters und der stofflichen Eigenart der Dichtung an sich. Vor Marlowe charakterisirte die Form des Dramas dessen Stilrichtung. Bei Marlowe und Shakespeare, den wir heranziehen, um für die Anfänge der romantischen Tragödie durch den Vergleich mit dem Höhepunkte ihrer Entwicklung das Verständniss zu erleichtern, bei diesen beiden Heroen also erschliesst uns die Form hauptsächlich zweierlei. Einmal zeigt sie uns die Forderungen des behandelten Stoffes. Wir werden finden, dass eine politische Historie zum Theil andere Ausdrucksmittel verlangt als eine familiäre Tragödie. Damit wird uns das Innenleben stofflicher Gattungen näher treten, das generelle in der dramatischen Entwicklung. Nicht minder aber wird uns die Form tiefe Einblicke in die Eigenart des Dichters ermöglichen. Gerade im Wechselspiel der generellen und individuellen Schöpfungsimpulse offenbart sich die dichterische Persönlichkeit am besten, wie der darin sich spiegelnde, grelle Gegensatz zwischen Marlowe und Shakespeare deutlich beweist.

Bei einer solchen Untersuchung tritt uns der Dichter freilich nicht als Träger der ethischen oder socialen Ideen entgegen, welche er in seinen poetischen Bildern verkörpert. Dafür zollen wir ihm unsere vornehmlichste Verehrung, aber darin darf sich unser Interesse nicht einseitig erschöpfen. Wenn wir uns an dem erheben, *was* er giebt, sollen wir uns auch erfreuen an der Art, *wie* er es giebt. Wir sollen den Künstler kennen lernen.

Das geschieht ja auch, doch meist begnügt man sich hiebei mit einer Würdigung des Poeten im allgemeinen. Seine Sprache wird erforscht auf ihre eindringliche Kraft oder erhabene Schönheit hin, seine Art Stimmungen zu malen, Zustände zu schildern, Handlungen zu entrollen wird geprüft, seine Charakterzeichnung wird hinsichtlich der Anschaulichkeit und Wahrheit, die Verschlingung und Lösung der Conflicte hinsichtlich ihrer Wahrscheinlichkeit und Klarheit untersucht. Diese Fragen lassen sich aber alle eben so gut an den Epiker oder Lyriker richten. Hier sei der Versuch gewagt, die Besonderheiten der *dramatischen* Darstellung an der aufblühenden, englischen Tragödie in den Vordergrund zu rücken. Da jede Kunst ein gut Theil Handwerk in sich birgt, so wird auch der technische Theil der Construction neben dem künstlerischen der Composition berücksichtigt werden müssen.

Unter den eigenthümlichen Bedingungen der Entwicklung der englischen Tragödie wird das Ergebniss der Arbeit für die Zeit bis Marlowe eine „Kunstgeschichte“ sein, erst von Marlowe ab eine „Künstlergeschichte“ werden.

INHALTS-ÜBERSICHT.



I.

DIE TRAGÖDIEN SENECAS IN ORIGINAL UND ÜBERSETZUNG.

Den mächtigsten und anfangs ausschliesslichen Einfluss auf die Entwickelung der englischen Tragödie hat der römische Dramatiker Seneca genommen. Er lag seinen Verehrern in der etwas zerrütteten Überlieferung der sogenannten Vulgata vor, deren zehn Trauerspiele als unzweifelhaft echt angesehen wurden. Wollen wir ihre Wirkung auf das nationale Drama ergründen, so müssen wir sie mit denselben Augen betrachten wie das elisabethinische England. Dass sie ihr Dichter nur als Buchdramen zu Deklamationszwecken verfasst hat, dass sie nur Beispiele für die philosophische Lebensanschauung ihres Autors erbringen, darf uns nicht abhalten, sie als wirkliche Bühnenstücke zu fassen, weil sie in England so gefasst wurden. Und von diesem Gesichtspunkte aus müssen wir uns fragen: was konnten sie dem lernbegierigen Dramaturgen jener Zeit bieten?

Darum wollen wir nun versuchen, diese Dramen nach ihrer bühnen-dramatischen Seite hin zu analysiren. Von dem kurzen Fragment Phoenissae muss hierbei allerdings abgesehen werden.

STOFF — THEMA — FABEL.

Wir beginnen unsere Untersuchung mit der Prüfung des Rohmaterials, den Stoffen, die der Dichter verarbeitet. Er gewinnt sie aus einer einzigen Fundgrube, aus dem Sagenkreis der griechischen Heldenzeit. Nur die — unterschobene — Octavia macht eine Ausnahme, sie bringt römische Kaiserge-

schichte. Das gemeinsame und wesentliche Merkmal ist also: fern abliegender Stoff aus den höchsten Kreisen menschlicher Gesellschaft, sagenhaftes Fürstenschicksal.

Prüft man den Dramenstoff selber, so ergiebt sich, dass einzig familiäre Geschehnisse im Vordergrunde des Interesses stehen, während das politische Element nur den Hintergrund bildet. In Phädra sehen wir, wie die Frau den Gatten betrügt, in Agamemnon, wie die Frau den betrogenen Gatten ermordet, in Medea, wie sich die verstossene Frau am Gatten rächt, in Octavia, wie die unschuldige Frau vom Gatten verstossen wird, in Thyest, wie der betrogene Gatte sich an seinem ehebrecherischen Bruder rächt, in Hercules Oetaeus, wie die eifersüchtige Frau den Gatten gegen ihren Willen tötet, in Oedip, wie die unbewusst geschlossene Ehe zwischen Mutter und Sohn entdeckt wird. Also lauter familiäre Themen. Ja noch enger ist der Kreis zu ziehen: einzig die Ehe mit ihren verschiedenartigen Verwicklungen und Folgen liefert die Themen. Nur zwei Stücke stehen ausserhalb dieses Rahmens. Die Trojanerinnen zeigen, wie aus einem politischen Grunde — zur Heimkehr der Griechen vom zerstörten Troja — zwei Schuldlose, Hectors Sohn Astyanax und Priams Tochter Polyxena, geopfert werden, wobei aber die unglücklichen Mütter der Opfer, Andromache und Hecuba, in den Mittelpunkt unseres Interesses gerückt werden. So verquickt diese Tragödie ein politisches und ein familiäres Thema: Vae victis oder Mutterschmerz könnte man sie betiteln. Der Hercules furens führt aus, wie der Held, von einer feindlichen Gottheit verwirrt, Frau und Kinder mordet, dann, vom Wahn befreit, verzweifelt und sterben will, aber vom Vater und Freunde zur Sühne geleitet und so dem Leben erhalten wird. Da Juno in Hercules den Sohn ihres untreuen Gatten hasst und verfolgt, so behandelt auch dieses Stück — äusserlich betrachtet — ein familiäres Thema, wenngleich es im Kerne auf die Frage, ob unverschuldete Verbrechen gesühnt werden können, in bejahender Weise antwortet, also ein ethisches Problem löst.

Mit dem sagenhaften Stoff und dem familiären Thema ist das materielle und geistige Element der Dichtung gegeben.

Wir fragen nun, was der Dichter hiervon zum Bau seiner Dramen verwendet, wie er diese Elemente formt.

Was er darstellt, giebt die Fabel des Dramas selbst im Unterschied zur Fabel des Stoffes.

Seneca beschränkt sich — gleich seinen griechischen Vorbildern — auf die letzte Phase der Stoff-Fabel. Denn wie jene hält auch er an den drei Einheiten fest, muss desshalb die Drama-Fabel auf *ein* Theilstück der Gesammthandlung, das letzte, kürzen. So beginnt Phädra knapp vor der Rückkehr von Theseus, Agamemnon knapp vor der Rückkehr Agamemnons, Medea knapp vor der Vermählung Kreusas, Octavia knapp vor der Vermählung Poppäas, also alle knapp vor den entscheidenden Ereignissen. Thyest bringt nur die abschliessende Rache, Oedip die abschliessende Entdeckung; Hercules furens, Hercules Oetaeus und die Trojanerinnen haben überhaupt nur eine sehr einfache, im Kern voraussetzungslose Handlung.

Schon daraus ergiebt sich, wie wenig äussere Handlung die Fabel unserer Dramen enthalten kann. Aber auch von dem wenigen Möglichen wird noch ein gut Theil ausgeschieden, d. h. hinter die Szene verlegt. Seneca hat wie seine Vorbilder wenig Vorliebe für Darstellung äusserer Geschehnisse: Hippolytus, Agamemnon, Creon, Creusa, Hercules, Astyanax, Polyxena und Tantalus sterben hinter der Szene, der Geist von Lajus und Achill erscheint hinter der Szene, Hercules Oetaeus und Oedipus leiden hauptsächlich hinter der Szene. Nur wo äussere Handlung einfacher Art zur Erlangung kräftiger Wirkungen führt, wird sie nicht verschmäht. Phädra und Jocaste erstechen sich vor unsern Augen, Medea ersticht ihre Kinder auf offener Szene, Hercules tötet Megara sammt den Kindern auf der Bühne oder von der Bühne aus, und Atreus bringt die Köpfe seiner Schlachtopfer auf die Bühne.

POETISCHE ELEMENTE.

Schon aus dieser flüchtigen Skizzirung der dramatischen Handlung ergiebt sich deren stilistische Durchführung. Weil

nicht so sehr die stoffliche Handlung selbst zur Darstellung gelangt, so spiegelt das Drama vielmehr das Verhalten der Personen zu eben geschehenen oder bald bevorstehenden Ereignissen wider, sei es dass die Personen Pläne schmieden, um das erwünschte Ereigniss herbeizuführen oder das gefürchtete abzuwenden, sei es dass sie ihrer verschiedenartigen Stimmung über vollzogene Ereignisse den entsprechenden Ausdruck verleihen. Die Personen betreten also die Bühne meist in den Stimmungen, mit den Entschlüssen, welche die betreffende Szene füllen. Selten dass innerhalb der Szene in Folge von eben sich abspielenden Vorgängen eine neue Stimmung, eine Umstimmung erzeugt, demnach vor unseren Augen eine Entwicklung durchgemacht würde. Auch daran fehlt es nicht völlig. Wie könnte auch das eigentliche dramatische Element fehlen, selbst im Declamations-Drama, der verderbten Abart seiner reinen Art.

Somit enthält Seneca sehr viel lyrisches und episches, wenig dramatisches. Die Nothwendigkeit, von der ausgeschiedenen stofflichen Handlung zu berichten, die Vorliebe, Stimmungen voll ausklingen zu lassen, engen das eigentlich dramatische Gebiet sehr ein. Und selbst dieses Wenige erfährt noch eine innere Schädigung. Es erscheint stilisirt im nothwendigen Einklang mit den episch-lyrischen Theilen, declamatorisch in geistvoll abgewogener Wechselrede, die sich des öfteren stichomythisch zuspitzt.

Die Folge ist eine gewisse Gleichförmigkeit der einzelnen Szenen, die sich geradezu in epische, lyrische und dramatische gattungsmässig sondern.

A. EPISCHE SZENEN.

Sie berichten über geschehene Ereignisse oder über das Vorleben von Personen, sie dienen also entweder zur Verständlichung der Handlung oder zur Charakteristik der Figuren. Der Ausführung nach sind sie meist breit gehaltene Beschreibungen in glänzender Rhetorik, niemals individualisirt nach dem Sprecher, selten angepasst der Situation, höchstens ausgestattet mit ein paar einleitenden Worten, die der Stim-

nung entsprechen. Hauptträger dieser Szenen ist in der Regel eine besondere Figur mit dieser Einzelbestimmung und einem einzigen Auftritt im Drama, der Bote. Er erscheint meist unbenannt als „nuntius“ (u. z. 7 mal: Phädra IV, Thyest IV, Octavia IV, Oedip V, Medea V, Herc. Oet. V, Troades V), daneben nur zweimal benannt (Agam. III: Eurybates, Troades II: Talthybius).

Auch Spielfiguren werden Berichte überlassen u. z. sind es die Vertrauten (so in Herc. fur. III: Theseus, Herc. Oet. III und IV: Hyllus, Medea IV: nutrix, Phädra II und III: nutrix, Herc. Oet. II: nutrix, Octavia IV: nutrix, also in 8 Fällen). Nur 2 mal geben auch andere Spielfiguren Berichte (Agam. V: Cassandra, Oedip III: Creon).

In diesen 19 Fällen wird 15 mal von Ereignissen berichtet, die während des Stückes sich abspielen. Daher finden sich diese Szenen auch meist gegen Ende der Dramen, im 5. oder 4. Akte, nur 3 mal im 3., 1 mal im 2. Akte. Die 4 Fälle, in welchen über Ereignisse vor Beginn des Stückes berichtet wird, vertheilen sich zu gleichen Hälften auf den 2. und 3. Akt.

Den Inhalt der Berichte bilden meistens innerlich verletzende und äusserlich kaum darstellbare Ereignisse. So die Art, in der Personen ums Leben kommen: wie Hippolytus von seinen Pferden zu Tode geschleift wird, wie Astyanax von den Mauern Trojas herabgestürzt, Polyxena am Grabmahl Achills geopfert wird, wie die Söhne Thyests geschlachtet und ihre Leichen zum kannibalischen Schmause zubereitet werden, wie Hercules und Creusa in ihren Zaubergewändern verbrennen, wie Creon in seinem flammenden Palast umkommt, wie Agamemnon im Netze verstrickt durch seine Gattin endet, wie Deianira durch die eigene Hand fällt. Oder das Leiden von Personen: wie Oedipus sich in seiner Raserei blendet, wie Hercules gegen Nessus' Gewand wütet. Oder es sind Geistererscheinungen wie die von Lajus in Oedip oder von Achill in den Trojanerinnen. Oder Massenscenen wie die Empörung des Volkes und die Hochzeitsfeier Poppäas in Octavia. Oder es ist ein äusserlich verwickelter Vorgang: Medea den Zauber rüstend. Oder es sind Stimmungsberichte über Personen: Phädra II, III über Phädra,

Herc. Oet. II über Deianira. Oder endlich es ist eine ganze Folge von Ereignissen wie die Berichte über die Heimkehr der trojanischen Helden in Agam., über die Abenteuer des Hercules in der Unterwelt in Herc. fur. Immer sind es also Vorgänge oder Zustände, deren Darstellung das poetische Feingefühl des Dichters oder die Unzulänglichkeit der Bühne ausschliessen.

Die epische Wirkung dieser eingeschobenen Berichte steigert sich noch durch eine eigenartige Behandlung. Fast immer — mit nur zwei Ausnahmen — bilden sie eine Szene für sich, sie befinden sich also in starrer Abgeschlossenheit. Meist sind es Monologe, geradezu ins Publikum hineingesprochen, oder — was dasselbe bedeutet — Anreden an den stummen Chor; selten dass dieser mit kurzen und bedeutungslosen Fragen anspornender Theilnahme oder mässig hemmenden Gefühlsausbrüchen dazwischen fährt. In den wenigen Fällen, wo der Bericht an eine Spielfigur gerichtet ist, ist auch diese sehr wortkarg mit ihren Unterbrechungen, um den breiten Fluss des declamatorischen Paradestückes nicht zu sehr zu stören. Ganz vereinzelt gewinnt der Bericht die dialogische Form eines fortlaufenden Wechselgespräches von Frage und Antwort, so in Octavia IV zwischen Nutrix und Poppaea, in Med. V zwischen Nuntius und Chor und in Phädra III zwischen Nutrix und Theseus. Nur zweimal wird der Bericht als Triebfeder der Handlung in eine andere Szene eingesetzt, also dramatisch verwertet, in Oed. III: Creons Bericht über das Opfer, und in Herc. Oet. III: Hyllus Bericht über des Hercules Todesringen, wo denn auch Oedipus und Deianira durch die Berichte zu weiterem Handeln angespornt werden.

Die Schwerfälligkeit dieser epischen Zuthaten wird am besten durch die Einzellänge ihrer Szenen veranschaulicht. Nur ganz selten — in drei Fällen — sind die Berichte knapp gehalten (bis zu 20 Zeilen); meist erscheinen sie mittellang (bis zu 100) oder lang (bis zu 200 Zeilen) in neun und sieben Fällen. Ihre Gesammtmasse beträgt ein starkes Fünftel des Zeilengehaltes der Dramen (excl. des seitwärts stehenden Chores).

So charakterisiren sich denn die epischen Einschübe als schwerfällig im einzelnen, als wuchtig im ganzen. Sie hemmen

nicht nur eine geschmeidige Beweglichkeit der dramatischen Elemente, sondern nehmen diesen auch noch sehr viel Platz weg.

B. LYRISCHE SZENEN.

Nächst dem Chor, den wir seiner Sonderstellung halber auch gesondert zum Schlusse betrachten wollen, enthalten unsere Dramen sehr viele Szenen von vorwiegend lyrischem Gepräge. Die Grenzen lassen sich hier freilich nicht so deutlich abstecken, wie gerade vorhin, da nicht nur die Szenen, welche ausschliesslich Gefühlsergüsse der Personen bringen, hieher gehören. Eine Stimmung ist ja oft die Folge einer Erinnerung oder weckt eine solche, und die Szene streift aus epische durch das Heraufholen vergangener Vorfälle; oder die Stimmung verdichtet sich zu einem Entschluss, und die Szene wird dramatisch durch das Vorrücken der inneren Handlung. Trotzdem darf man ähnliche Szenen dann noch lyrisch nennen, wenn ihre Hauptaufgabe im Gefüge des Ganzen darin besteht, den Zuhörer in die Stimmung der betreffenden Person einzuweihen, sei es zum Zweck von deren Charakterisirung, sei es darum, ihn selber gemüthlich zu ergreifen. Von den Szenenarten entspricht hiezu selbstverständlich am meisten der Monolog, der hier auch mit 21 Fällen weitaus überwiegt. Auffällig ist aber, dass auch lyrische Zweigespräche u. z. reichlich in 12 Fällen, ja vereinzelt selbst lyrische Dreigespräche in zwei Fällen erscheinen. So werden selbst die ganz eigentlich-dramatischen Ausdrucksformen in fremde Dienste gestellt.

Wir haben im ganzen 35 lyrische Szenen — eine schwere Menge. Ihre Vertheilung auf die einzelnen Dramen ist recht ungleichmässig. So sind Herc. Oet. und Octavia mit 11 und 7 Stück sehr schwer, hingegen Troades, Med., Oed. mit je 1 Stück sehr leicht belastet. Höchst bezeichnend ist die Vertheilung nach Akten: es erscheinen im

I.	II.	III.	IV.	V.	Akte
11	5	4	4	11	Stück.

Anfang und Schluss sind also lyrisch viel stärker belastet als die Mittelpartien, was auf besonders stimmungsvollen Eingang

und Ausgang unserer Dramen deutet. Die Ausführung der Szenen ist auch hier meist rhetorisch breit: so finden sich nur 3 kurze neben 24 mittellangen und 8 langen. Demgemäss nimmt die Gesammtmasse fast ein Drittel vom Zeilengehalte der Dramen ein.

Was für die epischen Szenen gesagt wurde, gilt in noch verstärktem Masse von den lyrischen: sie verlangsamen das dramatische Tempo und überwuchern das dramatische Element überhaupt.

C. DRAMATISCHE SZENEN.

So bleibt denn für diese an Masse nur mehr eine schwache Hälfte übrig. Dadurch allein charakterisirt sich das Deklamationsdrama mit genügender Deutlichkeit.

Die Vertheilung der dramatischen Szenen auf die einzelnen Dramen ist recht verschieden. Unter ihnen überwiegt natürlich das Zweigespräch — mit 28 Fällen — das ziemlich stark vertretene Dreigespräch (10 Fälle). Daneben erscheint sehr auffällig die stattliche Zahl von 8 dramatischen Monologen. Med. und Oed. mit je 8, Phädra mit 7 dramatischen Szenen sind reich bedacht, Agam., Herc. fur., Troades, Thyest und Octavia mit 5 oder 4 sind ärmlich ausgestattet; Herc. Oet. hat gar nur 2.

Bezeichnend ist auch hier die Vertheilung nach Akten.

Es entfallen auf den	I.	II.	III.	IV.	V. Akt
	2	15	10	7	12 Stück.

Der erste Akt ist also fast immer gänzlich undramatisch. Hinsichtlich der Einzellänge besteht kein Unterschied zu den übrigen Szenengattungen; wieder erscheinen die 7 kurzen in der Minderzahl gegenüber 21 mittellangen und 18 langen Szenen.

D. DER CHOR.

Nicht mehr ein organischer Bestandtheil des Dramas, ist der Chor im wesentlichen zu einem Füllsel der Aktpausen herabgesunken. So hat er auch seinen regelmässigen Platz am Schluss der ersten vier Akte. — Nur 1 mal fehlt er: in

Octavia II; nur 3 mal erscheint er im fünften Akt (1 mal am Aktschluss: Herc. Oet., zweimal innerhalb des Aktes: Oed. und Oct., immer in auffallender Kürze). Eine weitere Unregelmässigkeit zeigt Octavia, wo auch mitten im vierten Akt ein kurzer Chorgesang eingeschaltet ist. Doch diese 4 abweichenden Fälle verschwinden gegenüber den 35 gewöhnlichen. — Ausserdem greift der Chor manchmal in die Handlung selbst ein, aber selten und immer nur in kurzer und bedeutungsloser Weise, so mit einleitenden Phrasen beim Auftreten von Personen oder durch kurze Zwischenfragen an berichtende Figuren. Dies geschieht nur je 1 mal im Herc. fur., Troades, Thyest, Oed., Med., Herc. Oet., Octavia, 2 mal in Phädra, nie in Agam.

Daneben hat der Chor zwei Zwischengesänge mit Hauptfiguren: in Herc. Oet. mit Hercules, in Octavia mit Octavia.

Dieses geringe Heraustreten aus seiner Abgeschlossenheit benimmt ihm also nicht den Charakter des lyrischen, handlungslosen Einschiebsels von didactischer Färbung.

Dem entspricht auch der Inhalt der Chorlieder. Meist sind es *philosophische Betrachtungen*, wozu der Chor durch die eben miterlebten Vorgänge angeregt wird. Darunter erscheint 6 mal das beliebte Thema von der goldenen Mittelstrasse (Herc. fur. II, Herc. Oet. II, Agam. I, Phädra IV, Oed. IV, Thyest II). Daneben werden das Fatum (Oed. V), der erlösende Tod (Troad. II), der ewige Wechsel (Herc. Oet. III) als Trostmittel gepriesen. Liebe (Phädra I) und Frieden (Agam. II) werden verherrlicht, die Volksgunst erscheint als schädlich (Oct. V), das regelmässige Walten der Natur wird dem unregelmässigen Menschenschicksal entgegengestellt (Phädra III). Oft auch bilden *Hymnen* die Chorlieder zum Preise der Helden oder Götter. So auf Hercules in Herc. fur. II, III, Herc. Oet. IV, V, in Agam. V, auf Hippolytus in Phädra II, auf Creusa in Med. I, auf Bacchus in Oed. II, auf Cupido in Oct. IV; ganz sonderlich einmal mit abstractem Ziele auf die Schiffahrt in Med. II. Im Gegensatz dazu erscheinen *Klagelieder*: entweder allgemein gehalten über das mitgeschaute Unglück (in Thyest IV

und Herc. fur. IV) oder mit persönlicher Bezugnahme auf ihn, den Chor selbst (in Troad. II und IV). Noch eindringlicher werden diese Klagelieder, wenn sie in der Form von Wechselgesängen zwischen einer Person und dem Chore auftreten, so in Herc. Oet. I mit Jole, in Agam. III mit Cassandra, in Troad. I mit Hecuba. Am nächsten stellt sich der Chor zur Handlung, wenn er *erläuternde Schilderungen* bringt, wie in Oed. I von der Pest, oder in Thyest I von den Verbrechen des Hauses der Tantaliden, oder wenn er in Med. III mit der Heldin andere rachsüchtige Frauen vergleicht. Auch dann ist diess der Fall, wenn er die Helden schildert, so Nero in Oct. I, Oedip in Oed. III, Medea in Med. IV, oder wenn er einer Person schmeichelt, wie der Poppäa in Oct. IV, oder gegen eine Person feindlich vorgehen will, wie gegen Poppäa in Oct. III, oder wenn er sich über einen bestimmten Vorgang eigensüchtig freut, wie über die Versöhnung der feindlichen Brüder in Thyest III.

Nirgends aber ist die Beziehung zwischen Chor und Drama stofflich nothwendig, selbst die geistige Verbindung bleibt in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle nur recht lose. So verkörpert der Chor wohl meist den idealen Zuschauer. Nur selten vertritt er eigne Interessen, immer aber bleibt er ohne Einfluss.

In technischer Hinsicht hebt sich der Chor von seiner Umgebung schon fast immer durch lyrische Versmasse ab. An Länge schwankt er ziemlich stark: 6 mal kurz (unter 22 Zeilen) und 6 mal lang (100—200 Zeilen), ist er meist — in 27 Fällen — mittellang (30—100 Zeilen). Seine Gesammtmasse beträgt ein schwaches Viertel des Zeilengehaltes der Dramen. In den einzelnen Stücken wechselt das Verhältniss zwischen der Chormasse und dem übrigen sehr bedeutend. Schwach sind die chorischen Theile in Phädra, Troades und Octavia (1 : 4), mittelstark in Herc. fur.: Med. und Herc. Oet.; Thyest und Oed. (1 : $3^1/_2$, 3, $2^1/_2$), stark in Agam. (1 : $1^1/_2$).

Meist singt der Chor einstimmig und stellt somit ein ungetheiltes Ganzes dar, wovon nur die 3 Wechselgesänge

eine Ausnahme bilden. Zwei Chöre hingegen erscheinen in Octavia (einer von der Partei der Octavia, der andere für Poppäa), in Herc. Oet. und Agam.

Überschauen wir die poetischen Elemente, aus denen sich das Drama Senecas zusammensetzt, so finden wir episches, lyrisches, dramatisches und didactisches vertreten. Das ist nicht auffällig, denn dasselbe zeigen alle anderen Dramen auch. Eigenartig aber ist, dass sich das Stärkeverhältniss der einzelnen Elemente feststellen lässt. Diese sind eben nicht — wie in anderen Dramen — in einander verwoben, sondern stehen in oft nackter Abgeschlossenheit nebeneinander, als Beweis von grausamer Deutlichkeit, wie die dichterische Kraft Senecas in der handwerksmässigen Schablone erstickt. Noch eigenartiger ist das Stärkeverhältniss der einzelnen Elemente selber. Denn es zeigt, wie schwach entwickelt das eigentlich dramatische Element ist, wie üppig es von dem epischen, lyrischen und didactischen überwuchert wird. Wir ersehen daraus, nach welchen Wirkungen unser Autor hascht. Nicht eine feine Zeichnung seiner Figuren, noch weniger eine im raschen Wechsel der Ereignisse spannende Handlung erstrebt er. Auch das Aufwerfen und Lösen eines fesselnden Problems ist nicht seine Sache. Er sucht die Wirkung einzig im lyrischen Gehalt seiner breit-rhetorisch gebauten Szenen, er giebt Stimmungsbilder heftigst erregter Leidenschaften. Der grosse Stil bewahrt ihn vor dem Rührseligen und erhebt ihn ins Heroische.

CONSTRUCTION.

Wir haben die poetische Materie der Dramen Senecas kennen gelernt und wenden uns nun der Untersuchung ihrer poetischen Formen zu. Zuerst betrachten wir die greifbaren Formen der äusseren Struktur. Sie bilden die rein-technischen Ausdrucksmittel. Bei der zwiespältigen Zusammensetzung jeden Dramas aus Stoff und Figuren hat man zwischen der Gliederung des ersteren und der Behandlung der letzteren zu scheiden.

A. STOFFGLIEDERUNG.

In erster Linie zertheilt sich das Drama in Akte. Seneca hat deren immer fünf, doch ist dies mehr schematischer Art als organischer Natur. Schon das ganz unregelmässige und ungeheure Schwanken der Aktlängen (zwischen 26 und 405 Zeilen) verräth dies. Höchstens vom ersten Akte darf man sagen, dass er meist der kürzeste oder recht kurz ist (Med., Troades, Öd., Herc. fur., Thyest, Herc. Öt. — Agam.; freilich nicht Oct. und Phäd.). Der erste Akt ist eben meistens handlungslos, bringt nur die Exposition mit stimmungsvollem Eingang. Auch der fünfte Akt fällt durch seine verhältnissmässige Kürze auf, wenn man von Thyest, Herc. Öt. und Herc. fur. absieht. Knapper Abschluss ist demnach das häufigere.

Wichtiger als die Akteintheilung ist, weil organischer, die *szenische Gliederung*. Unsere dramatisch wenig belebten Stücke zeigen naturgemäss eine sehr einfache und damit ruhige Gliederung. Meist besteht 1 Akt

nur	aus	1	Szene	u. z.	in	16	Fällen	
oder	"	2	"	"	"	12	"	
"	"	3	"	"	"	10	"	; dagegen
selten	"	4	"	"	"	3	"	
oder	"	5	"	"	"	2	"	
"	"	6	"	"	"	2	"	

Somit kommen auf 38 sehr ruhig gegliederte Akte nur 7 lebhaftere.

Nicht bedeutungslos ist die Thatsache, dass der erste und vierte Akt immer sehr ruhig gehalten sind, der zweite und dritte meist mittlere Lebhaftigkeit zeigen, während der fünfte in Herc. fur., Troad., Phädra, Öd. ruhig, in Thyest, Med., Agam., Herc. Öt., Octavia lebhaft gegliedert ist. Das spricht für die breite Einleitung, die stärkere Bewegung in den Mittelpartien, die Ruhe vor dem Schluss, der dann verschieden ausgeführt wird.

Hinsichtlich der Stärke ihrer szenischen Gliederung zerfallen die Dramen in zwei Gruppen. Reichgegliedert erscheinen:

Agam., Oct., Medea, Oed., Phaedra und Thyest; schwach gegliedert: Herc. Oet., Troades und Herc. fur.

Um die Eigenart dieser Gliederung näher kennen zu lernen, darf man jedoch nicht beim numerischen Verhältniss stehen bleiben. Wir fragen nun nach der Länge der Szenen und scheiden dieselben hiezu in drei Gattungen: kurze bis 30, mittlere bis 100 und lange über 100 Zeilen.

Von den kurzen finden sich 28
„ „ mittleren „ „ 42
„ „ langen „ „ 34

Schon diese Zahlen zeigen, wie sehr die längeren Szenen überwiegen. Noch anschaulicher wird aber die schwerfällige Gliederung, wenn man sich die Stoffmasse der drei Gattungen vor Augen hält:

Die kurzen Szenen verfügen über ca. 500,
„ mittleren „ „ über „ 2500,
„ langen „ „ über mehr als „ 5000 Zeilen.

Die langen Szenen allein füllen also $^2/_3$ des Ganzen, auf die kurzen entfällt ein verschwindender Bruchtheil (kaum $^1/_{16}$).

Dieselbe Schwerfälligkeit zeigt sich auch in der Verwendung der verschiedenen Szenenarten. Viel Auswahl gestattet sich hiebei Seneca überhaupt nicht, da er es sich zur Regel macht, nie mehr als 3 Figuren zugleich sprechend in einer Szene zu verwenden. Wir haben also nur Monologe (Selbstgespräche oder Ansprachen an eine stumme Umgebung), Zwei- und Dreigespräche u. z. in folgender Vertheilung:

40 Monologe
51 Zweigespräche } = 64 Dialoge.
13 Dreigespräche }

Da auf die ersteren ca. 18 hundert, auf die letzteren ca. 65 hundert Zeilen entfallen, so beanspruchen die Monologe allein fast $^1/_4$ der Gesammtmasse. Dieses riesige Überwuchern des meist undramatischen Monologes giebt dem Declamationsdrama sein eigenes Gepräge. Wie nicht zu verwundern, ist der Monolog öfter mittellang (21 Fälle) als kurz (16 Fälle), ja sogar 3 mal lang. Beim Dialog verhalten sich die kurzen : mittleren : langen Formen beiläufig wie 1 : 2 : 3. Dass auch hier

die Wechselrede — von den erkünstelten stichomythischen Theilen abgesehen — sehr schleppend ist, bedarf kaum des Hinweises.

Als Gesammtergebniss erhalten wir demnach: fünf Akte, wenige Szenen, diese meist recht lang, höchstens drei Sprecher in *einer* Szene (meist 2, selten 3, oft 1). Im Ganzen also ist die Gliederung des Stoffes ruhig und klar, wie es dem rhetorischen, im Ausströmen von Gemütsempfindungen sowie Darlegen von Streitpunkten langathmigen Declamationsdrama entspricht.

B. BEHANDLUNG DER FIGUREN.

In vollem Einklang mit der Gliederung des Stoffes steht die Behandlung der Figuren. Die handlungsarmen Dramen sind auch figurenarm, und das geringe Material kommt nur zu einförmiger Verwendung.

Die Zahl der sprechenden Figuren schwankt in unseren Dramen zwischen 5 und 11. Trotzdem kann es bei den wenigen und figurenarmen Szenen nicht befremden, dass sehr viele Figuren nur einmal auftreten und thatsächlich haben 38 von 67, also mehr als die Hälfte diesen episodischen Charakter. In 2 resp. 3 Akten sind je 12 beschäftigt — also ein starkes Drittel. Demnach verbleibt für Figuren, welche mit allen oder den meisten Phasen der Handlung verbunden sind, den 5- oder 4-aktigen nur die verschwindende Zahl von (2+3) 5. Dadurch erhalten unsere Dramen einen eigenthümlichen Charakter. Nur ruckweise erscheinen die Figuren, nach grösseren Pausen als in sonstigen dramatischen Werken. Sie kommen ab und zu — wenn überhaupt öfters — und deklamiren ihren Part herunter, statt dass uns die wichtigeren fast immer vor Augen blieben inmitten einer beständig sich entwickelnden, von ihnen getragenen Handlung. Bedeutungsvoll ist die Vertheilung der Figuren auf die einzelnen Akte. Der 1. hat 15,
" 2. " 27,
" 3. " 26,
" 4. " 23,
" 5. " 29.

Der 1. Akt ist also figurenarm (meist 1 oder 2 Stück).
Der 4. zeigt ein mittleres Verhältniss („ 2 „ 3 „).
Der 2., 3. u. 5. sind figurenreich („ 3 „ 4 „).

Das stimmt genau zur szenischen Gliederung und entspringt wie dort der breiten Einführung, an welche sich die bewegtere Handlung ansetzt, der relativen Ruhe, die vor dem Schlussakt eintritt.

Die technischen Ausdrucksmittel unserer Dramen kenntzeichnen sich durch einen gemeinsamen Zug: sie sind einfach und gewähren bei ihrer geringen Veränderlichkeit dem Ganzen eine durchsichtige Klarheit. Das waren ja auch die Merkmale der poetischen Materie. Zwischen Inhalt und Form besteht also eine vollendete Übereinstimmung. Leider bewirkt diese grosstilige Deutlichkeit — weil bei innerer Armuth schematisirt — nur eine ermüdende Einförmigkeit. Es ist die leere Wüstenpracht, weil der erstarrten Declamation der erfrischende Born dramatischen Lebens schon längst versiegt ist.

COMPOSITION.

Mit der poetischen Materie und den constructiven Formen haben wir den bereits künstlerisch zugerichteten Baustoff kennen gelernt. Um den Dichter nun als Architekten zu studiren, um zu sehen, wie er baut in Hinblick auf die geistigen Wirkungen seines Kunstwerkes, müssen wir uns der Composition seiner Dramen zuwenden. Dem Stoff und den Figuren der Construction entsprechen hier die Handlung und die Charaktere.

A. DIE HANDLUNG.

Erst müssen wir uns über die *Gestaltung der Handlung* Aufschluss verschaffen.

Es giebt hierfür bekanntlich zwei Grundtypen, entweder ergiebt sich die Handlung aus Verwicklung einfacher oder Entwicklung verworrener Verhältnisse.

Seneca bietet für beide Gattungen Beispiele. Verwicklung zeigt Phädra: die verbrecherische Liebe bricht durch bis zum Geständniss: die beleidigende Abweisung führt über Scham,

Furcht vor Entdeckung und Rachgier zur Verdächtigung; der betrogene Vater opfert voreilig den unschuldigen Sohn; zum Schluss büsst die frevelnde Heldin durch Selbstmord. Oder Medea: die vernachlässigte Gattin wird durch den treulosen, neuvermählten Mann in ein zielloses Rachegelüste gedrängt, durch die drohende Verbannung aufs äusserste gereizt, durch die Rohheit Jasons zur Opferung Creusas und dann der eigenen Kinder getrieben. Oder einfacher in den Troades: die Opferung der Unschuldigen wird verlangt, den Sträubenden, erst Agamemnon, dann Hecuba und Andromache abgerungen, — endlich vollzogen. Oder Herc. Öt.: Deianira ist eifersüchtig und beschliesst ihres Gatten Liebe durch des Nessus Zauberhemd zurückzugewinnen; Hercules wird dadurch todeswund, sie verzweifelt; er leidet furchtbar, sie giebt sich den Tod; er stirbt und wird glorificirt. (So erscheint dieses Stück in dramatischer Beziehung; thatsächlig ist freilich der völlig passive Hercules zur Hauptfigur herausgearbeitet.) Oder Thyest: der Held — Atreus — sinnt auf Rache und entwirft seinen Plan; die Scheinversöhnung bahnt sie an; die Schlachtung der Kinder setzt sie fort; die Verkündigung an den Vater führt sie zum Schluss. Oder Agam.: die Heldin Clytemnestra fürchtet die bevorstehende Rückkehr ihres Gatten und sinnt mit ihrem Buhlen auf Rettung; der Gatte wird vergebens gewarnt; er wird ermordet; die Kinder werden ins Elend gestossen: die Bösen triumphiren. Oder Octavia: die Heldin klagt über ihren ungetreuen Gatten; sie wird durch seine neue Vermählung gänzlich verstossen; sie will fliehen; der Volksaufstand zu ihren Gunsten schlägt fehl; sie wird zum Tod verurtheilt. — Also es sind meist Beispiele für die Verwicklung. Entwicklung bietet nur *eine* Tragödie, diese aber in ausgezeichneter Art. Es ist Ödip: In dunkler Verworrenheit ist die Eingangssituation gehalten: die wüthende Pest deutet auf ein furchtbares Verbrechen. Die allgemeine, unverstandene Anklage wird durch ein Orakel gegeben. Sie richtet sich gegen Ödipus — scheinbar unberechtigt. Die schrittweise Aufklärung erfolgt: er ist der unbewusste Verbrecher. Er sühnt seine Schuld durch Blendung und Selbstverbannung. —

In dieser Reihe fehlt nur Herc. fur. und mit Recht, denn hier kann man von keiner dramatischen Handlung reden, nur von einem äusserlich und ursachlos verbundenen Szenenconglomerat. In Abwesenheit des Helden werden zu Hause die Seinigen arg bedrängt. Er kommt, schafft Rache und Ruhe. Da schlägt ihn die feindliche Göttin mit Wahnsinn. Er mordet Weib und Kinder. In seiner Verzweiflung richten ihn Vater und Freund wieder auf.

Im Ganzen bietet also Seneca ein erträgliches Vorbild für die oberste Aufgabe der Composition, die Gestaltung der Handlung. Freilich die nothwendige Verbindung von innerlich begründeter Verkettung äusserer Geschehnisse mit äusserem wie innerem organischem Abschluss findet sich nur in Oedip. Phädra, Medea. Dagegen bieten Thyest und Agam. Handlungen von äusserer Verwicklung bei innerer Begründung, doch kommt es nur zu einem äusseren Abschluss, keiner inneren Lösung. Troades und Octavia geben überhaupt nur äusserlich geführte Handlung ohne psychologische Begründung. Herc. Oet. krankt an einer sich kreuzenden Doppelhandlung. Herc. fur. kommt überhaupt nicht in Betracht.

Werfen wir darnach einen Blick auf die *Gliederung der Handlung*, so haben wir drei Phasen zu unterscheiden: die Einleitung, die Ausführung, den Abschluss. Naturgemäss fällt dem ersten Akt die Einleitung, dem zweiten, dritten und vierten die dreistufige Ausführung und dem fünften der Abschluss zu. Oedip. Troades und Octavia zeigen dies. Phädra weicht nur wenig davon ab, indem die Ausführung — vierstufig gegliedert — mit dramatischer Lebhaftigkeit schon im ersten Akt einsetzt. Medea zeigt eine kürzere, zweistufige Ausführung, weil der breitgehaltene, zweistufige Abschluss den vierten und fünften Akt beansprucht. Ebenso knapp, zweistufig ist die Ausführung in Thyest und Agam., weil der ganze erste Akt einer handlungslosen, vorbereitenden Stimmungsszene gewidmet ist, somit erst den zweiten Akt die Einleitung füllt, während der dritte und vierte der Ausführung, der fünfte dem Abschluss zukommen. Herc. fur. und Herc. Oet. weisen bei ihrer Eigenart etwas abweichende Schemen auf.

Einfach, klar und ruhig wie in ihrem Wesen ist also die dramatische Handlung auch in ihrem innern Aufbau. Dazu stimmen:

B. DIE CHARAKTERE.

Ihrem Wesen und Wollen nach immer *eins*, von *einer* Leidenschaft erfasst, nach *einem* Ziele ausschauend muten sie fast allegorisch an bei dem völligen Mangel von individuellen Zügen, die ihr typisches Bild feiner auszeichnen könnten, sie selbst concreter erscheinen liessen. Ebenso einfach wie sie selbst ist auch ihre Gruppirung und ihre Function im Rahmen der Gesammthandlung. Diese wird ja meist durch die gegensätzlichen Bestrebungen zweier Personen verursacht und weitergeführt. Wir nennen sie den *Helden* und seinen *Gegenspieler*. So beruht die Handlung

in Phädra	auf	dem	Gegensatze	von	Phädra	und	Hippolytus,
in Medea	"	"	"	"	Medea	"	Jason,
in Thyest	"	"	"	"	Atreus	"	Thyest,
in Octavia	"	"	"	"	Octavia	"	Nero,
in Oedip	"	"	"	"	Oedip	"	Creon,
in Herc. Oet.	"	"	"	"	Deianira	"	Hercules,
in Herc fur.	"	"	"	"	Hercules	"	Juno m. Lycus,
in Troades	"	"	"	"	Hecuba	"	Pyrrhus,
					Andromeda	"	Ulysses,
in Agam.	"	"	"	"	Clytemnestra	"	Agamemnon und Cassandra.

Wir haben demnach immer nur *einen* Helden — ausgenommen die Troades, wo zwei parallel gehaltene Heldinnen erscheinen — und diesem einen Helden steht auch gewöhnlich nur *ein* Gegenspieler gegenüber — ausgenommen Agam. und Herc. fur.

Der Gegenspieler ist zwar zumeist der Angreifer wie Jason, Nero, Pyrrhus und Ulysses, Juno und Lycus, Creon, mitunter aber auch nur passiv wie Hippolytus, Thyest, Herc. Öt. Der Gegensatz ist also mehr oder minder deutlich, länger oder kürzer zu verspüren, der Streit wird mehr oder weniger persönlich und bewusst geführt, immer aber ist er die Triebfeder der Handlung. Die Bedeutung dieser beiden Figuren-Arten drückt

sich auch äusserlich in der Aktbetheiligung aus: die Helden sind 5-, 4- oder 3-aktig, die Gegenspieler 2- oder 1-aktig:

Phädra	4-aktig	Hipp.	2-aktig.
Medea	5 „	Jason	2 „
Atreus	3 „	Thyest	2 „
Octavia	3 „	Nero	2 „
Ödip	5 „	Creon	2 „
Clytemnestra	3 „	Agam.	1 „
		Cassandra	2 „
Herc. fur.	3 „	Juno	1 „
		Lycus	1 „
Hecuba	3 „	Pyrrhus	1 „
Andromache	3 „	Ulysses	1 „

Für Herc. Öt. liegt das Verhältniss (Deianira 2- und Hercules 3-aktig) darum anders, weil der Gegenspieler der einen Handlung — Hercules — selbst Held der anderen ist.

Eine weitere Art von Figuren bilden die *Vertrauten.* Ihre Aufgabe ist es vor allem, jenen Figuren, denen sie beigegeben sind, es zu ermöglichen, sich auszusprechen und damit den Zuhörer zum Mitwisser ihrer geheimen Wünsche und Stimmungen zu machen. Meist aber ist damit ihre Aufgabe nicht erschöpft. Sie sind Helfer und Berater im guten wie im bösen Sinne: sie mahnen ab und reizen auf, sie vertreten die Lebensklugheit gegenüber heftigen Gemüthswallungen, das Gewissen gegenüber bösen Wünschen, oder aber die Gewissenlosigkeit und sind dann Intriguanten, drängen nach der bösen Seite hin. Sie haben mehr oder weniger Einfluss, werden erhört oder abgewiesen.

Der gesellschaftlichen Stellung nach sind die Vertrauten meist Untergebene. So erscheint neben Frauenheldinnen die typische Nutrix in 6 Fällen, nur 2 mal ein Mann: neben Andromache der Senex als altergebener Diener, und neben Clytemnestra ihr Buhle Aegisth. Die Männerhelden haben verschiedenartige Vertraute: Herc. fur. seinen Freund Theseus, Atreus einen Diener Satelles, Nero seinen Erzieher Seneca, Ödip seine Gemahlin Jocaste, Herc. Öt. seine Mutter Alcmene und seinen Sohn Hyllus.

Es haben also nur die Helden Vertraute zur Seite — mit einziger Ausnahme von Nero und Poppäa, und es hat jeder Held immer nur *einen* Vertrauten — mit Ausnahme von Clytemnestra mit Nutrix und Aegisth und von Herc. Öt. mit Alcmene und Hyllus.

Verschieden wie ihr Einfluss ist auch die Aktbetheiligung dieser Figuren. Sie sind 6 mal 1-aktig.

4 „ 2 „
3 „ 3 „
1 „ 4 „

Wenn wir die wenigen, übrigen Figuren, soweit sie an der Handlung betheiligt sind, dieselbe fördern helfen, ohne aber mit ihrem Wesen und Absichten unsere Antheilnahme besonders zu erregen, unter dem Titel der *Mitspieler* in *eine* Gruppe zusammenfassen, so erhalten wir folgende Reihe:

Herc. fur.:	Amphitrion	(4-aktig)
	Megara	(2 „)
Phädra:	Theseus	(3 „)
Ödip:	Tiresias	(1 „)
Thyest:	Tantalus	
Medea:	Creon	
Agam.:	Electra	
Octavia:	Poppäa	
Troades:	Agamemnon, Calchas	
	Astyanax, Helena	

Sie sind spärlich vertreten — ausgenommen in Troades, aber fehlen nie völlig — abgesehen von Herc. Öt., wenn sie auch meist nur eine ganz geringe Beschäftigung finden.

Helden, Gegenspieler, Vertraute und Mitspieler dürfen wir unter dem Titel *Hauptfiguren* zusammenfassen, denn sie sind die Träger der Handlung. Der Rest — die *Nebenfiguren* — nehmen keinen persönlichen Einfluss auf die Handlung und sind von rein episodischer Bedeutung, was sich auch schon äusserlich kennzeichnet, denn sie sind durchaus 1-aktig (nur der Praefect in Nero ist 2-aktig).

Hierher gehören die 9 *Boten* (vide pag. 5).

Dann die *Stimmungsfiguren*:

in Thyest	:	des Tantalus Geist und die Furie
„ Agam.	:	Thyests Geist
„ Octavia	:	Agrippinens Geist
„ Herc. Öt.	:	die Kriegsgefangene Jole.

Endlich die rein technischen *Hülfsfiguren*:

in Öd.	:	Manto, Senex, Phorbio
„ Agam.	:	Strophius
„ Octavia	:	Praefect.

Fassen wir die Ergebnisse der Gruppirung zusammen, so erhalten wir für die Hauptfiguren folgendes Schema:

Drama	in toto	Helden	Gegensp.	Vertr.	Mitsp.
Phädra	4	1	1	1	1
Medea	4	1	1	1	1
Ödip	4	1	1	1	1
Thyest	4	1	1	1	1
Agam.	6	1	2	2	1
Octavia	6	1	1	2	2
Herc. fur.	6	1	2	1	2
Troades	9	2	2	1	4

Die eine Hälfte der Dramen begnügt sich also mit der allergeringsten Ausstattung von Figuren. In drei anderen wird die Zahl derselben nur ganz wenig vermehrt. Einzig die Troades sind etwas reicher.

Von Nebenfiguren finden sich im:

Drama	in toto	Boten	Stimmungsfig	Hülfsfig.
Herc. fur.	—	—	—	—
Phädra	1	1	—	—
Medea	1	1	—	—
Troades	2	2	—	—
Thyest	3	1	2	—
Agam.	3	1	1	1
Octavia	3	1	1	1
Ödip	4	1	—	3
Summa:	17	8	4	5

Die Nebenfiguren sind also sehr spärlich vertreten.

Herc. Öt. konnte nicht berücksichtigt werden, weil in Folge der sich kreuzenden Doppelhandlung die 2 Helden wechselseitig den Gegenspieler abgeben. Mit den 3 Vertrauten, 1 Boten und 1 Stimmungsfigur ist der geringe Bestand des Stückes — 7 Figuren — erschöpft.

Die Einfachheit und klare Gliederung des Seneca-Dramas hat sich also auch in der Figuren-Gruppirung erwiesen.

SENECA ALS VORBILD.

Wir haben eingangs unserer Untersuchung die Frage aufgeworfen, was der englische Dramaturg aus Seneca lernen konnte. Die gewonnenen Ergebnisse liefern nun die Beantwortung. Vor Allem zeigt Seneca, wie eine dramatische Handlung beschaffen sein muss. Die äusserliche Stofffabel wird verinnerlicht, indem sie zur Versinnlichung eines geistigen Themas umgeformt wird. Dies geschieht dadurch, dass ihre einzelnen Abschnitte in strenger Folgerichtigkeit sich auseinander entwickeln, was wiederum nur durch psychologische Begründung der einzelnen Vorgänge ermöglicht wird. Das treibende Element bilden demnach die Charaktereigenschaften der Personen, die den Interessenstreit erzeugen. Unsere Aufmerksamkeit wird also auf das Innenleben der Figuren gerichtet. Gemüthsprobleme und Seelenprozesse bilden den eigentlichen Kern der Dramen Senecas. Um dafür den nötigen Raum zu gewinnen, wird von äusserer Handlung möglichst wenig dargestellt. In Folge dessen drängen sich öftere und längere Berichte ein, was eine Spezialfigur, den Boten, ausbildet. Andererseits wird durch das Streben nach Deutlichkeit und Eindrücklichkeit der Darlegung von Innenhandlung dem Monolog ein sehr weites Feld eingeräumt, verdanken derselben Ursache die Vertrauten Dasein und Bedeutung und es werden aus dem gleichen Grunde die Dialoge so breit ausgesponnen. Die geringe, äussere Handlung gestattet bei ihrer Einfachheit eine ruhige, klare Gliederung. Aeusserliche Hilfsmittel hiezu bietet die genaue Beobachtung der Einheit des Ortes und der Zeit und die geringe Zahl der Figuren in ihrer

stark schematischen Gruppirung. Weil die Wirkung unserer Dramen hauptsächlich im lyrischen Stimmungsgehalte gesucht wird, fällt es nicht auf, dass lyrische Stimmungsszenen mit besonderen Stimmungsfiguren eingestreut werden.

Trotz dieses mehr lyrischen Charakters der Senecatragödie war dieselbe doch zum Vorbild sehr geeignet. Denn gerade der geringe dramatische Gehalt und das wenige von dramatischer Form liegt in ihr offen da und ist leicht zu erspähen vom Auge eines lernbegierigen Schülers. Die Einfachheit lässt eben das Gepräge um so deutlicher heraustreten, erleichtert die bewusste, ermöglicht die unbewusste Nachahmung. Und in der späteren, nationalen Entwicklung stösst dann die Ausscheidung des undramatischen auf keine grossen Hindernisse, vollzieht sich die Ausgestaltung des dramatischen ohne bedeutende Hemmung. Daraus erklärt sich im Anfang die rasche und peinlich genaue Nachbildung des fremden Musters, in der Folge aber auch die ebenso schnelle Ueberwindung desselben zu Gunsten eigenartiger Ausbildung.

SENECA-ÜBERSETZUNG.

Schon in der Uebersetzung bemerkt man andeutende Spuren dieser Wirkung Senecas, denn nicht immer hat man es mit einer wortgetreuen Uebertragung zu thun, mitunter wird aus der *translation* eine *adaption*, um die moderne Bühnensprache zu reden. Im Jahre 1581 wurden unsere Dramen in ihrer Gesammtheit einem grösseren englischen Leserkreis zugänglich gemacht. Thomas Newton vereinigte die bis dahin zu verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Schriftstellern übersetzten Tragödien zu einem Sammelwerk, das er selber durch die Uebertragung der Phoenissae oder, wie er betitelt, „Thebais" vervollständigte. Das Buch erschien unter dem Titel: „Seneca his tenne tragedies, translated into Englysh. — Mercurij nutrices, horae. — Imprinted at London in fleetstreete neere unto Saincte Dunstans church by Thomas March... 1581." Es fehlt natürlich nicht die zeitgemässe Dedication vom Herausgeber an einen Sir Thomas Henneage und sie ist, wie gewöhnlich, nichts als eine

Häufung von Höflichkeitsphrasen. Nur dass Seneca als Moralist sehr stark herausgestrichen wird, erscheint als concreter Zug. — Auf die Dedication folgt eine Inhaltsangabe: Namen der Stücke und ihrer Uebersetzer. Es sind ihrer fünf mit folgendem Antheil:

1) Jasper Heywood (Herc. fur. — Thyest — Troades).
2) Alexander Neville (Oedip).
3) John Studley (Phädra — Medea — Agam. — Herc. Oet.).
4) T. Nuce (Octavia).
5) Thomas Newton (Thebais).

Der letztere ist also hauptsächlich nur *editor*. Als Uebersetzer zeichnet er sich durch besondere Treue, aber auch Nüchternheit aus, wie das zum Wesen eines Editors passt.

Von den übrigen Dramen sind etliche schon früher in Einzeldrucken vorhanden, so:

Troades,	gedruckt in oder vor		1560
Thyest	"	"	1560
Herc. fur.	"	"	1561
Agam.	"	"	1566
Octavia	"	"	1566

Es erscheinen also zum ersten Male: Oedip (obwohl schon 1560 übersetzt), Phädra, Medea, Herc. Oet., Thebais.

Die Uebersetzungen sind im allgemeinen treu. Besonders gilt das von den dramatischen Theilen (im Gegensatz zu den chorischen). Hier ist J. Heywood ängstlich bemüht, auch in den Zeilenzahlen mit dem Original übereinzustimmen. Trotzdem aber dichtet er zwei neue Szenen hinzu: Thyest V 4 (62 Zeilen) und Troades II 1 (91 Zeilen). Freier bewegt sich J. Studley. Die dramatischen Partien erscheinen im breiteren Englisch gegenüber dem knappen Latein umfangreicher, die Zeilenzahl der Uebersetzung ist durchwegs gestiegen: in Herc. Oet. um $^1/_{11}$, in Phädra um $^1/_7$, in Agam. um $^1/_3$, in Medea gar um $^1/_2$. Ueberdies dichtet er eine Schlussszene zu Agam. (67 Zeilen) und kürzt das strophisch gehaltene Gebet Alcmenens in Herc. Oet. V 4 von 77 auf 12 Verse. Nevilles Oedip erscheint um $^1/_4$, Nuces Octavia und Newtons Thebais um eine starke Hälfte aufgeschwellt.

Bedeutender sind die Veränderungen, welche mit dem Chor vorgenommen wurden.

J. Heywood erstrebt auch hier Gleichheit mit dem Original bis zur Zeilenzahl in Herc. fur. und Thyest (wo nur im zweiten Akte eine Verdichtung von 78 auf 68 Zeilen erfolgt). Grosse Freiheit gestattet er sich aber in den Troades, wo er zu I und II Zudichtungen von 60 resp. 21 Zeilen macht, III durch eine Neudichtung ersetzt, II und IV aufschwellt. J. Studley verändert in Medea und Phädra nicht wesentlich, denn die kleine Aufschwellung um $^1/_6$ ändert nichts am Charakter des Originals. Freier geht er mit den Chören von Agam., und Herc. Oet. um, durch unterschiedliche Aufschwellungen, Verkürzungen, Zu- und Umdichtungen. — Octavia zeigt sehr starke Aufschwellung, um mehr als die Hälfte; Oedip grosse Freiheit: der Chor des zweiten Aktes — das mit der Handlung ganz unzusammenhängende Bacchuslied — ist ausgefallen, die Chöre vom dritten und vierten Akte sind durch kürzere, neue ersetzt, die vom ersten und fünften Akt sind aufgeschwellt.

Dass sich die Uebersetzer dem Chor gegenüber grössere Freiheiten herausnahmen, zeigt uns, wie auch sie ihn schon als unorganisch empfanden. Wenn wir ihn also später in englischen Originaldramen wiederfinden, so darf uns das als Beweis für die engste Abhängigkeit des Autors von Seneca gelten, weil er seinem Vorbilde auch im unwesentlichsten treu geblieben.

Weniger stark, aber um so bezeichnender sind die Abweichungen in den dramatischen Theilen. Die neu eingefügte Eingangsszene zum zweiten Akt der Troades bringt die Erscheinung Achills auf die Bühne, von der Seneca nur berichtet. Diese Vorliebe für direct dargestellte, reale Handlung zeigt im Keim die spätere Entwicklung. Dass Thyest und Agam. eine Zudichtung am Schluss erhalten, entsprang demselben Bedürfnisse nach realer Handlung. Beide Stücke schliessen bei Seneca mit dem Triumph der Bösen. Abgesehen von dem moralischen Drange, das gestörte ethische Gleichgewicht wieder hergestellt zu sehen, empfindet man.

dass auch materiell die Handlung nicht zum wahren Ende geführt worden ist. Das fühlte auch Seneca, der in beiden Fällen den Opfern Flüche für die Zukunft ihrer Peiniger in den Mund legte. Da aber diese Flüche nur ganz kurz gehalten sind, so genügte dies den Uebersetzern nicht. Sie statteten Thyest und Electra mit einem breiten Monolog aus, wo der langathmige Fluch sich bis zu einer eingehenden Prophezeihung concretisirt. Das fehlende Stück materieller Handlung ist also hier in visionärer Form ergänzt.

II.

ALLEGORISIRENDE VORSTUFEN DER NATIONALEN TRAGÖDIE.

Wir haben gesehen, was Seneca dem Dramaturgen als Vorbild bieten konnte. Um zu beurtheilen, was er wirklich geboten hat, ist es nöthig, die einheimische Tragödie vor ihrer Beeinflussung durch das fremde Vorbild kennen zu lernen. Nur wenig ist davon erhalten. Es war wohl auch wenig vorhanden, denn wir stehen am Beginn der Entwicklung.

Die Moralitäten machten freilich schon seit Anfang des sechzehnten Jahrhunderts eine Zersetzung durch: ihre allegorischen Figuren wurden mit Gestalten aus dem wirklichen Leben vermischt, und diese brachten thatsächliche Handlung hinein, so dass im Verlaufe der Entwicklung das abstract-allegorische Element immer mehr zurückgedrängt wurde. Doch diese Ansätze der Concretisirung leiteten vorerst zur Comödie über.

Die Tragödie wuchs nun in ähnlicher Art aus der Moralität heraus. Den Beginn dieser Umbildung der Moralität zeigt erst später, aber auch in höchst instructiver Deutlichkeit

KYNGE JOHAN

von Bischof Bayle, verfasst wohl gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts.

Mit den *Moralitäten* verbindet dieses Stück vor allem seine stark herausgetriebene Idee: der von Gott eingesetzte König steht über der Priesterherrschaft; ihm haben sich, soll das Gemeinwesen gedeihen, alle Stände zu unterwerfen. Diese Idee wird nicht nur durch die Handlung versinnlicht, sondern

auch in aufdringlicher Redseligkeit abstract disputirender Figuren dargelegt, wie besonders seitens der beiden ausschliesslichen Explicationsfiguren, des Interpretour und der Verity. Man fühlt, dass das ganze Stück, wie jede Moralität, nur der Idee halber geschrieben worden. Dieses abstracte Element findet seinen entsprechenden Ausdruck in den zum grösseren Theile abstracten Figuren, den Allegorien der Moralität: von den 19 Personen des Stückes sind 12 allegorisch. Noch enger erscheint der Anschluss an die Moralitäten in der Art der Gruppirung der Figuren. Das Stück besitzt eine Centralfigur, für die beiden Haupttheile ist das der König (im Nachspiel sein Nachfolger Imperial Majesty). Jenem zur Seite steht England (diesem zur Seite Verity). In Gegensatz zur Centralfigur stellt sich Sedition mit ihrer Gehülfin Dissimulation. Sie eifern zum Kampf gegen den König, indem sie auf dessen natürliche Freunde Nobility, Communality und Civil Order seine Feinde Clergy, Private Wealth und Usurped Power loshetzen. Hiezu kommt am Ende des ersten und zweiten Theiles je eine Explicationsfigur. Diese gleichmässige Gruppirung entspricht völlig der überlieferten Schablone der Moralität und fördert in ihrer eindringlichen Klarheit hier wie dort den Hauptzweck des Ganzen, die Verdeutlichung des Grundgedankens.

Als *neue Elemente* fallen dagegen vor allem die realen Figuren auf: King John, Langton, Pandulpho, Raymund, Swinsett, Pope Innocenz. Sie sind die Träger einer noch bedeutungsvolleren Neuerung: das Stück gewinnt mit ihnen eine innere Entwicklung, wenngleich nur in einer bloss halbrealen Handlung. Diese umfasst die Regierung des Königs von Beginn bis Schluss, ja noch darüber hinaus bis zur Ordnung der verworrenen Verhältnisse. Die Ausführung ist freilich grösstentheils allegorisch-andeutungsweise, immerhin aber liegt ein Stück realer Geschichte zu Grunde.

Aus einer monologischen Selbstschilderung, womit das Drama einsetzt, lernen wir den strebsamen König kennen.

Dann sehen wir, wie er getäuscht wird von seinen schlauen Feinden, verlassen von seinen verführten Freunden. Später unterwirft er sich voller Verzweiflung seinen Feinden, die ihn zuletzt durch Vergiftung auch leiblich vernichten. Am Schluss aber wird sein Andenken durch die höhere Instanz gerettet: der gute König war ein Opfer seiner listigen Feinde. Diese werden bestraft, und die betrogenen Freunde bereuen.

Dass K. Johan, über eine Moralität hinausgewachsen, sich einer Tragödie nähert, muss man auf einen Zufall schieben. Denn nicht ästhetische Erwägung oder Empfindung haben den Dichter dazu geführt, weil ihm ja das ganze Drama nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck seiner politisch-confessionellen Tendenz gewesen. Die römische Kirche wollte der eifernde und geifernde Convertit in den Augen der Masse des Volkes herabsetzen. Hiezu bot sich ihm als bestes Mittel — weil eindringlich und weithin wirkend — die Moralität. Die Schaulust der Menge sicherte derselben ein grosses Publikum, die Naivität der Masse einen eindrucksfähigen Hörerkreis. Mit glücklichem Griff fasste er nach King John, den er als Opfer pfäffischer Herrschaft und päbstlicher Herrschsucht hinstellte und so zum patriotischen Märtyrer umfälschte. Damit gewann er für die Moralität den Reiz der Neuheit des realen Themas mit bekannten Gestalten, für sein Pamphlet einen zündenden Einschlag von Patriotismus. Der heimische König wurde gegen den fremden Pabst ausgespielt, die bedrängte, englische Nation gegen die bedrängende, schwarze Internationale.

Wenn also der Anstoss zur Umbildung auch nur zufällig war, der Gewinn für die Entwicklung der Tragödie blieb nicht gering. In die Abstraction der Handlung war die Bresche gebrochen. Mit den realen Figuren kommen die realen Vorgänge. Diese schliessen sich zu einem Ganzen, welches Entwicklung, Steigerung, Lösung zeigt. Und damit ist der Grundtypus der dramatischen Handlung gewonnen.

Die theoretischen Discussionen der allegorischen Begriffe in den Moralitäten wandeln sich hier in den Interessenstreit

von Personen. Damit setzt der mächtigste Hebel für die dramatische Handlung ein, die Intrigue. Die persönlich geführte Handlung wühlt das Gefühlsleben ihrer Träger auf, es ergeben sich Stimmungen, die sowohl Figuren wie Handlung in warmen Tönen malen.

Was unser Stück besonders fesselnd macht, ist nicht so sehr seine Halbheit zwischen allegorischem und realem Drama, vielmehr dass es die Umbildung in ihrem Werden aufweist. Etliche der Allegorien verwandeln sich im Verlauf der Handlung in Personen. Der Pabst — dargestellt von Usurped Power — macht Sedition zu Langton, Dissimulation zu Raymund, Private Wealth zu Pandulpho, in der ausgesprochenen Absicht, damit dieselben unter diesen Gestalten gegen den König weiter wühlen sollen. Ebenso verwandelt sich später Dissimulation in den Mönch Swinsett, um den König zu vergiften. Also erst die Allegorie, dann die entsprechende Person, deren Charakterzeichnung damit erspart bleibt, da sie ja für die Zuschauer die allegorische Etiquette noch trägt. Für den Dichter hat natürlich auch hier seine pamphletistische Gesinnung den Anstoss ergeben.

In compositioneller Beziehung bietet K. Johan wenig bemerkenswerthes, wenn man das Stück — wie billig — in Hinblick auf die Moralitäten betrachtet. Von diesen hat es die Weitschweifigkeit der Darstellung, was nicht verhindert, dass es sein Thema mit sachlicher Knappheit durchführt. Selbstständige Episoden werden vermieden. Die halb-allegorische Handlung lässt natürlich keinerlei realistische Ausführung aufkommen. Für Ort und Zeit fehlt dem Dichter der Sinn. Da ein Ortswechsel nicht angedeutet wird, so lässt sich nicht entscheiden, in wie viel Bilder das Stück zerfällt. Nur zweimal werden Zeitpausen betont. So kann man denn nur von einer szenischen Gliederung sprechen.

K. Johan mit Seneca zu vergleichen, wäre unnütz, denn die Fortbildung ist vorerst organisch ohne fremden Einfluss. Das zeigt Cambyses.

CAMBYSES.

Seine Entstehung fällt in die erste Zeit von Elisabeths Regierung, vielleicht ins Jahr 1561. Das Stück hat Thomas Preston zum Verfasser, einen Mann von akademischer Bildung: er ist Master of the Trinity Hall in Cambridge. Gegen Kynge Johan gehalten springt der Fortschritt in der realen Umbildung der Gattung in die Augen. Das allegorische Element ist bereits zum blossen Beiwerk herabgesunken, die Handlung hat sich concretisirt, indem sie den persönlichen Interessenstreit mit der Darstellung thatsächlicher Vorfälle verwebt. Freilich hat darunter die Einheit des Ganzen gelitten. Der Dichter von Kynge Johann hatte es ja in dieser Beziehung viel leichter: er gab nur einen psychologischen Auszug vom Leben seines Helden. In Cambyses aber werden uns die wichtigsten Ereignisse aus dem Leben des Königs real vorgeführt, freilich in episodenhafter Abgeschlossenheit ohne sachliche Verbindung. Nur die Einheit der Person sichert dem losen Gefüge einen schwachen Zusammenhalt.

Nichts destoweniger bedeutet das Drama einen gewaltigen Fortschritt. Es stellt seine Figuren mitten in thatsächliche Ereignisse hinein, worin sich dieselben handelnd bethätigen.

Die Eigenart von Camb. erkennt man am besten durch eine Vergleichung mit Seneca. Dabei sieht man auch, wo dieser im späteren Verlaufe die weitere Entwicklung des nationalen Dramas fruchtbringend beeinflussen konnte.

Auf dem Titel bezeichnet der Autor sein Werk als „a lamentable tragedy mixed ful of pleasant mirth“. Schon hier müssen wir halten, um auf einen grundlegenden Unterschied zu Seneca hinzuweisen. Dieser kennt keine Comik. Stileinheit und Stilreinheit ist sein Princip, was zu dem gelehrtvornehmen Zug seiner Culturdichtung ja so sehr passt. Ganz anders hier: Mischung von Tragik und Comik. Das entspricht ebenso sehr der einheimischen Ueberlieferung, wie es eine begreifliche Nachgiebigkeit an den Heisshunger des volks-

thümlichen Publikums bedeutet, welches viel geniessen will, aber nicht rein, wie die von ästhetischen Lehrmeinungen bevormundete, höhere Gesellschaft.

Auch die Fortsetzung des Titels ist lehrreich: „containing the life of Cambises, king of Percia, from the beginning of his kingdom unto his death", womit die Spieldauer der Handlung umschrieben wird. Diese durchläuft also die ganze Regierung des königlichen Helden und umspannt demnach eine weit ausgedehnte Zeit. Durch „his one good deede of execution, after that many wecked deede and tirannous murders, committed by him and through him, and last of all his odious death by Gode Justice appointed", wird der stoffliche Theil des Stückes angekündigt, das uns somit eine reiche Fülle von Einzelereignissen verspricht. Wir sehen hier — wieder im strengsten Gegensatz zu Seneca — statt einer spärlichen, durch die örtliche und zeitliche Beschränkung zusammengefassten, einheitlichen Handlung die freie Entfaltung von äusseren Stoffmassen in natürlicher Zeitfolge. Stofffabel und dramatische Fabel fallen hier zusammen.

Schreiten wir weiter zur Prüfung des Personenverzeichnisses, so stossen wir neuerdings auf tiefgreifende Gegensätze zu Seneca. Es weist 37 Figuren auf, ein Reichthum der gegen Senecas Armut sehr absticht. Ueberdies fehlt der Chor. Sieht man näher zu, so zerfallen die Figuren in zwei Gattungen: Menschen und Allegorien (oder Götter). Die letzteren — 12 mal vertreten — weisen deutlich auf die Herkunft unseres Dramas von den Moralitäten hin. Die Menschen scheiden sich in drei Gruppen: eigenbenannte Individuen, allgemein benannte Typen und komische Figuren mit Art-bezeichnenden Namen.

Der Titel und das Personenverzeichniss charakterisiren also bereits das Drama nach seinen Grundzügen. Auch der erste flüchtige Blick auf das Stück selbst liefert wiederum einen bedeutsamen Unterschied zu Seneca. Die Akteintheilung fehlt, das Stück gliedert sich in 11 Bilder.

Doch wenden wir uns dem Drama selbst zu. Es behandelt 6 Ereignisse aus Cambyses Regierung:

1) Der junge König setzt vor seinem Auszug zum Krieg gegen Aegypten Sisamnes zum Reichsverweser ein. Dieser beutet seine Stellung in schmählicher Weise aus. Bei der Rückkehr des Königs verfällt er der verdienten Todesstrafe (1., 3., 4. Bild und erste Hälfte des 5.).
2) Der betrunkene König sucht dem abmahnenden Praxaspes seine Nüchternheit dadurch zu beweisen, dass er mit sicherer Hand dessen Sohn mit einem Pfeil durchs Herz schiesst (5. Bild zweite Hälfte).
3) Der König lässt auf eine einfache Anklage hin seinen unschuldigen Bruder Smirdis wegen Hochverrathes ermorden (6. und 7. Bild).
4) Der König verliebt sich in die Braut eines seiner Edlen und zwingt die Widerwillige zur Ehe (9. Bild).
5) Der König lässt die Königin, weil sie ihn an Smirdis Ermordung erinnert, gleichfalls ermorden (10. Bild).
6) Der König endet elendiglich, nachdem er sich durch Zufall mit seinem eigenen Schwert verwundet hat (11. Bild).

Von einer geschlossenen dramatischen Handlung kann hier nicht gesprochen werden, weil sich die äusseren Ereignisse nicht auseinander entwickeln. Höchstens mag auf eine gewisse Steigerung derselben hingewiesen werden dürfen: der König wüthet erst gegen ein fremdes Kind, dann gegen seinen Bruder, endlich gegen die eigene Frau. Trotzdem bildet jede Episode für sich ein abgeschlossenes Ganzes. Eine Art von Einheit und Rundung gewinnt also das Stück hauptsächlich doch nur durch die Person des Helden. Immer steht Cambyses im Mittelpunkt unserer Aufmerksamkeit, immer sind die einzelnen Vorgänge Illustrationen für seinen Charakter (abgesehen vom ersten Abschnitt). Von einer dramatischen Handlung sind also hier erst die Elemente vorhanden: der Charakter inmitten der Situation. Man kann daher solch ein unfertiges Stück Situationsdrama nennen. Was der Anfänger noch zuzulernen hätte, das zeigt Seneca: die Gestaltung der dramatischen Fabel.

Auch die Art, wie der Dichter die Handlung innerhalb der einzelnen Situationen bildet, verräth sich als sehr unent-

wickelt. Alles wird knapp dargestellt, kurzathmig herausgesagt, immer nur das sachlich nötige, ohne Ausschmückung, ohne Umschweife, geradezu. Bezeichnend für dieses Unvermögen ist die Verwendung der allegorischen Figuren. Die Allegorie mit ihrer knappen Deutlichkeit erspart dem Dichter oft ganze Szenen von realistischer Handlung. So wenn z. B. Commons Cry oder Commons Complaint erscheint und dem Könige Klage führt über dessen schlechten Verweser, oder wenn Proof und Trial das Gerichtsverfahren gewissermassen in nuce veranschaulichen. Dieselbe Funktion haben die beiden klassischen Götter Venus und Cupido, sie sind nur allegorisch zu fassen. Der König verliebt sich. Statt uns das symptomatisch durch einzelne Erscheinungen vorzuführen — was ja umständlicher wäre und mehr Darstellungstalent erforderte — lässt der Dichter Cupido auf Venus Befehl nach Cambyses den Liebespfeil abschiessen. Das ist nichts weiter als das abgekürzte Verfahren. Aber auch wo dies nicht der Fall ist, erscheinen in engem Anschluss an die Moralitäten die Allegorien, wie Murder, Execution, wo der Dichter nur murderer und executioner hätte schreiben müssen, um die Handlung real zu gestalten.

Auch hinsichtlich des komischen Theils steht unser Drama auf einer sehr niederen Stufe. Es sind zwei komische Szenen — das 2. und 8. Bild — eingelegt. Sie haben keinen Zusammenhang unter einander, bestehen sie doch sogar aus verschiedenen Figuren: Huff, Ruff, Snuff, Meretrix in der einen, Hob, Lob, Marian in der andern Szene. Ueberdiess fehlt ihnen sowohl sachlich, wie geistig jeder Zusammenhang mit den ernsten Theilen des Dramas. Die einzige Klammer bildet die komische Hauptfigur, das Vice der Moralitäten, hier genannt Ambidexter. Abgesehen davon, dass er auch in den ernsten Theilen eine Rolle spielt, knüpft er im 2. Bilde an das 1. leichtlich insofern an, als er als miles gloriosus auftritt, der vom Kriegszuge wohlweislich fern geblieben. Ist er hier der erste Clown, so erscheint er in der ernsten Handlung öfter als ganz untergeordnete Hülfsfigur, zweimal als Intriguant (er verführt Sisamnes und verläumdet Smirdis), ja einmal benutzt ihn der Dichter sogar als sein Sprachrohr, indem er die Königin beweinen und über den König

das Urtheil sprechen muss. Die Verbindung der komischen Szenen untereinander ist also noch loser als die der ernsten Theile unseres Dramas.

Fassen wir die Ergebnisse zusammen, so zeigt Cambyses die letzte Stufe auf dem Wege von der Moralität zum Drama; reale Vorgänge, aber z. T. noch mit den alten, irrealen Hülfsmitteln der Allegorie dargestellt, ein loses Gefüge selbstständiger Situationen mit dem verklammernden Helden, komische Zwischenspiele ohne wesentliche Beziehung zum ernsten Theil, ohne andere Verbindung untereinander als durch den komischen Helden.

Nah verwandt dem Cambyses ist

APPIUS AND VIRGINIA.

Der Autor verbirgt sich hinter den Buchstaben R. B., gedruckt ist sein Stück im Jahre 1575, doch dürfte es schon anfangs der sechziger Jahre gespielt worden sein. Die Aehnlichkeit mit Cambyses besteht in der Mischung von Tragik und Komik, die hier wie dort theils selbständig in eingeschobenen Zwischenspielen auftritt, theils mit ihrer Hauptfigur in die tragische Handlung eingreift. Denn wie Ambidexter, so spielt gleichermassen Haphazard den Intriguanten. Auch allegorische Figuren finden sich noch, aber nur in der bescheidenen Verwendung als Beiwerk. Chor und Akteintheilung fehlen, das Stück gliedert sich wie Cambyses unmittelbar in Bilder. Doch im entscheidenden Punkte macht es einen wichtigen Fortschritt über jenen hinaus: es setzt sich nicht äusserlich aus einem losen Gefüge selbständiger Episoden zusammen, sondern bringt eine folgerichtig entwickelte und in sich geschlossene Handlung.

Im ersten Bilde wird das glückliche Familienleben des Virginius unmittelbar veranschaulicht: Vater, Mutter und Tochter preisen ihr Geschick. Nach dem zweiten Bilde, das ein komisches Zwischenspiel füllt, setzt im dritten das Gegenspiel ein. Appius ist in Virginia verliebt; Haphazard entwirft ihm

einen Plan, wie er sich Virginias bemächtigen könne. Conscience und Justice klagen im nächsten Bilde über das Unrecht. Im fünften wird der Plan zum Entschluss: Appius verhärtet sich in seiner verbrecherischen Absicht. Conscience wird unterdrückt. Wieder schiebt sich ein komisches Zwischenspiel ein. Mit dem siebenten Bilde gelangen wir zum Höhepunkt der Handlung: Virginius ist vor Gericht dem Tyrannen gegenüber machtlos, der ihm durch den falschen Zeugen die Tochter abspricht; Rumor klärt den unglücklichen Vater über den Zusammenhang auf; Virginia stirbt den Opfertod der Unschuld durch ihres Vaters Hand; Comfort weissagt des Appius Tod. Dieser erfolgt im letzten Bilde: Appius ist entschlossen, sein Verbrechen zu Ende zu führen; da bringt ihm Virginius den Kopf seiner Tochter; Justice und Reward erscheinen und verurtheilen die drei Uebelthäter: Appius, Claudius und Haphazard; Fame preist zum Schlusse Virginias Andenken.

Ob man in dieser einfach und klar geführten, wie durchaus einheitlichen Handlung bereits einen Einfluss der classicistischen Richtung sehen darf, bleibt fraglich. Der classische Stoff, die vielfach stark rhetorische Ausführung, das Stimmungsbild der Einleitung würden dafür sprechen. Freilich wäre dieser Einfluss nicht tief gedrungen, denn die Gestaltung der Handlung ist noch durchaus in nationaler Art gehalten: sie bringt alle Vorfälle von Anfang bis zum Schluss auf die Bühne.

Sehr bezeichnend für die eigenthümliche Stellung unserer drei mehr oder weniger allegorischen Dramen ist ihre *Construction.* Feinfühlig bringt sie den Fortschritt der Entwicklung zu scharfgeprägtem Ausdruck.

Kynge Johan zeigt noch grosse Einförmigkeit der Gliederung. Er steht der abstracten Moralität am nächsten und damit der realistischen Ausführung am fernsten. So kann es nicht auffallen, dass er sich noch nicht in Bilder zertheilt. Diese entstehen ja erst mit der Betonung von Ort und Zeit

in der Handlung. Hier aber spinnt sich dieselbe — weil noch halballegorisch — ohne diesen realen Einschlag ab. Hingegen zeigen Cambyses und Appius and Virginia bei ihrer concreteren Ausführung die Eintheilung in Bilder bereits in leidlichen Umrissen.

Aber nicht blos einförmig, auch schwerfällig ist die szenische Gliederung von Kynge Johan. Gleichfalls ein Erbstück der Moralität, die bei der logischen Durchführung ihres Problems sich naturgemäss in breitgesponnenen Wechselreden ergeht. Daraus folgt sowohl die absolute Länge des Dramas, es hat über 26 hundert Verszeilen, wie die Länge seiner einzelnen Szenen, die im Durchschnitt 73 Zeilen beträgt. Von den 36 Szenen sind verschwindend wenige, 3 Stück, kurz (bis 20 Zeilen), nur 14 Stück, die kleinere Hälfte, ist mittellang (bis 50 Zeilen), während 19 eine noch grössere Länge zum Theil bis gegen 300 Zeilen erreichen.

In schroffem Gegensatz hierzu steht Cambyses. Seine knapp thatsächliche Darstellung, zu der er sich durch die Verwirklichung der Handlung durchgerungen, drückt sich schon im allgemeinen Schwund an Masse aus; er hat nur 12 hundert Zeilen. Noch schärfer zeigt sie sich in dem lebhaften Wechsel der meist recht kurzen Szenen, die im Durchschnitt nur 23 Zeilen betragen. Hier verschwinden die langen Szenen bis auf 4 Stück, die sich zwischen 50 und nur 61 Zeilen bewegen, während die kurzen weitaus die mittellangen überwiegen (28 : 20).

Wieder anders liegen die Verhältnisse bei Appius and Virginia. Sei es dass die geschlossene Handlung hier an sich mässigend im Sinne einer gewissen Ausgleichung der Extreme gewirkt hat, sei es dass die nationale Lebhaftigkeit unter dem Einfluss classicistischer Gemessenheit gemildert wurde, jedenfalls findet sich hier eine ebenmässige Vertheilung der Szenen hinsichtlich ihrer Länge. Die mittellangen bilden den Grundstock, die langen sind in der Minderzahl, die kurzen ziemlich häufig. Die Durchschnittslänge beträgt 30 Zeilen. Als Ganzes weist das Stück mit seinen circa tausend Versen eine classicistische Magerkeit auf.

Auch in der Behandlung der Bilder unterscheiden sich Camb. und App. a. Virg. Dort lebhaftere Gliederung, also mehr kürzere Bilder (bis 100 Zeilen) als hier (5: 1), während beide fast gleichviel längere (über 100 Zeilen) besitzen (6: 7). Dieser Grundzug macht sich natürlich auch in der Gliederung der Bilder selbst geltend. Obwohl im Ganzen viel kürzer, zerfallen sie in Camb. doch öfter in mehr Szenen, als die längeren von App. a. Virg.

Feiner noch als in der Stoffgliederung drückt sich die Eigenart der einzelnen Dramen in der Verwendung der verschiedenartigen Szenen aus.

Kynge Johan besitzt sehr wenig an Monolog ($^1/_6$ von der Gesammtzahl, $^1/_{17}$ von der Gesammtmasse), dabei ist dieser aber im einzelnen ziemlich lang geraten (1 kurzer neben 5 mittellangen). Die nahe Verwandtschaft mit der Moralität spricht sich darin deutlich aus: das Gefühlsleben der Figuren ist noch nicht so stark entwickelt, dass sentimentale Ergüsse sich oft einstellten; die allgemeine breite Darstellung weitet aber die seltenen Ausnahmsfälle zu beträchtlicher Länge aus. Andererseits ist das Vielgespräch reich und stark entwickelt ($^1/_3$ der Gesammtzahl, mehr als $^1/_2$ der Gesammtmasse) und im einzelnen sehr lang geraten — wieder in Anlehnung an die Moralität mit ihren illustrativen Figurengruppirungen. In nothwendiger Folge erscheint der Dialog (das Zwei- und Dreigespräch), die eigentlich dramatische Szenenform, etwas eingeschränkt: zwar ist er an Zahl die reichste Art, aber an Masse bedeutend schwächer als das Vielgespräch.

Das gerade Gegentheil zeigt Cambyses. Er hat viele Monologe ($^1/_3$ der Gesammtzahl), dabei sind sie aber recht kurz (11 kurze und nur 5 mittellange) und sie nehmen von der Gesammtmasse — mit einem starken Fünftel — einen beträchtlichen Theil in Anspruch. Der gesteigerte Individualismus der Figuren kommt hierin zu seinem natürlichen, sentimentalen Ausdruck. Andererseits ist das Vielgespräch nur mässig ausgebildet ($^1/_5$ der Gesammtzahl). Die hastende Handlung und die noch geringe Geschicklichkeit der jungen Gattung im

Zusammenfassen verhindern ein öfteres Häufen der Figuren und ein breiteres, kunstvolleres Ausmalen einer verwickelten Situation, wesshalb die Vielgespräche hier recht kurz erscheinen (nur ein starkes Drittel der Gesammtmasse betragen sie). Dafür ist der dramatische Dialog an Häufigkeit und Wucht die stärkste Form.

Eigenartig liegen die Verhältnisse bei App. and Virg. Es begegnen charakteristische Züge der classicistischen Manier. So ist der Monolog sehr stark, das Vielgespräch sehr schwach entwickelt. Dass dieses überhaupt erscheint, wenn auch selten (in 3 Fällen), in bescheidener Ausdehnung (im einzelnen nur kurz oder mittellang, im ganzen mit $^1/_6$ an der Gesammtmasse betheiligt) und in der schwächsten Form (als Viergespräch), beweist, wie stark in diesem Punkte die fremde Stilrichtung die einheimische unterdrückt, ohne dieselbe jedoch völlig überwinden zu können. In der mächtigen Ausbildung des Monologes aber verräth sie ihre positive Stärke, freilich nur hinsichtlich der Häufigkeit seines Auftretens (er bildet die Hälfte aller Szenen). Dafür beschneidet ihn die nationale Manier an Länge (neben 7 mittellangen erscheinen 9 kurze Szenen); trotzdem erreicht er fast $^1/_4$ der Gesammtmasse. Das Zweigespräch ist hier die wuchtigste Szenenform. An Zahl dem Monolog fast gleich, beansprucht es eine sehr starke Hälfte der Gesammtmasse.

So zeigt denn App. a. Virg. in der Verwendung der verschiedenartigen Szenen eine merkwürdige Mischung der heimischen und fremden Manier und im Hinblick auf dieses feinfühlige Kennzeichen dürfte sich die Behauptung eines classicistischen Einflusses kaum abweisen lassen.

Die Figurenbehandlung endlich stimmt zu den übrigen Erscheinungen in bezeichnender Aehnlichkeit.

Kynge Johan hat nicht viele Figuren — ein Erbstück der Moralität, und von den 14 sind nur 2 episodischer Natur. Die feste Gruppirung der Moralität zieht eben fast alle mehr oder weniger stramm heran.

Ganz anders Cambyses. Er hat sehr viele Figuren, aber von den 36 entfallen 26 auf die nur einmal auftauchenden

Episodisten. Darin spiegelt sich nicht nur der Reichthum an äusserer Handlung, sondern auch deren loses Gefüge.

App. u. Virg. endlich braucht bei seiner einfachen und geschlossenen Handlung wiederum nur wenige Figuren. Es sind ihrer 15. Da hievon nur 5 episodischer Natur sind, so weiss auch dieses Drama die Mehrzahl seiner Figuren eng mit der Handlung zu verflechten.

Daneben ergeben sich aber auch wichtige gemeinsame Züge.

Kynge Johan und Cambyses zeigen nur je zwei sehr stark beschäftigte Figuren. Es sind dies der Held und der Intriguant (zugleich der komische Held, das Vice der Moralitäten): Kynge Johan und Sedition, Cambyses und Ambidexter. Erst App. a. Virg. bricht mit dieser alten Gepflogenheit in bezeichnender Weise: es entwickelt drei Hauptspieler. Virginius und Appius stehen sich feindlich gegenüber, diesen unterstützt als Intriguant Haphazard, in dem noch einmal das alte Vice ersteht. Ist also Vice allen drei Stücken gemeinsam, so vollzieht sich doch mit seiner Stellung in der Haupthandlung eine tiefgreifende Wandlung: in Kynge Johan ist es der souveräne Gegenspieler des Helden, in Camb. dessen verderblicher Intriguant, in App. a. Virg. dasselbe für den individuellen Gegenspieler des Helden. Die Funktion der Figur bleibt dieselbe: die Ruhe zu stören, um Handlung zu schaffen; doch an Bedeutung verliert sie Schritt vor Schritt in der Haupthandlung. Umgekehrt wächst ihre Bedeutung im komischen Theil. In Kynge Johan macht Sedition mit der ihr nahstehenden Dissimulation nur ab und zu ihre Spässe. In Cambyses umgiebt sich Ambidexter bereits mit ausschliesslich komischen Figuren in ausschliesslich komischen Zwischenspielen. Es sind ihrer zwei mit wechselnden Personen. In App. a. Virg. endlich erscheinen ebensolche Zwischenspiele, jedoch die Figuren bleiben dieselben, und damit wird der episodische Charakter dieser Einlagen in etwas gemildert. Wir sehen hier den Keim zu einer geschlossenen komischen Nebenhandlung, wie sie die spätere Entwicklung bringt, die in der unsterblichen Fallstaffiade ihren Höhepunkt erreicht.

Unsere drei halb-allegorischen Dramen zeigen also in fortschreitender Entwicklung, wie die alte Moralität sich zum realen Drama nationaler Art concretisirt. Mit zwei Schlagworten lässt sich ihre Tendenz zusammenfassen: sie streben nach direkter Darstellung einer stoffreichen Handlung und derb-wirkendem Contrast zwischen der ernsten Haupthandlung und den komischen Einsätzen. Der Gegensatz zu Senecas pathetischer Stileinheit und seinen handlungsarmen Stimmungsbildern kann nicht schärfer gedacht werden. Darum treffen wir jetzt — wir stehen zu Anfang der sechziger Jahre, wo die eigentliche Renaissancetragödie einsetzt — diese nicht als Mischform zwischen dem römischen und dem jungen englischen Drama, sondern als unmittelbare Copie ihres klassischen Vorbildes.

III.

COPIEN SENECAS.

Unter den Copien Senecas sind jene englischen Dramen zu verstehen, die sichtlich in allen wesentlichen Punkten der Diction, Construction wie Composition nach dem Vorbild Senecas geschaffen sind und damit naturgemäss dieselben ästhetischen Wirkungen anstreben wie Seneca. Dass überdies noch materielle Entlehnungen mit unterlauten, sei es von Figuren oder Figurengruppen, Situationen oder Bruchstücken aus solchen, ist fast selbstverständlich, fällt aber nicht so sehr ins Gewicht. Denn der enge Anschluss bezeugt sich viel mehr in der Nachahmung der Manier des Vorbildes, weil sich diese in ihrer durchgreifenden Wirkung auf das grosse Ganze erstreckt, als in mehr oder weniger verschämten Plagiaten, die eben nur verstreute Einzelheiten ausmachen. Auch hat die Nachweisung hierfür einen schweren Stand. Der Zufall ist bei solchen Aehnlichkeiten nicht ausgeschlossen und oft lässt sich gar nicht oder nur ganz unsicher auseinander halten, was aus der stofflichen Quelle, was vom vermeintlichen Vorbild herübergenommen worden. Anders und einfach steht es mit der formalen Untersuchung. In der Formgebung ist der Dichter frei. Folgt er dem Vorbild — und wir können derlei greifbare Erscheinungen untrüglich bis in ihre feinsten Verästelungen verfolgen — so ist die Abhängigkeit festgestellt. Damit wird allerdings nicht behauptet, dass die Nachahmung auf jedem Punkte eine bewusste sei. Die Grenze zwischen sclavischer Copirung und freiem Nachschaffen aus dem vom Modelle gewonnenen

Formgefühle heraus lässt sich nicht ziehen und braucht auch nicht gezogen zu werden.

Als getreue Nachbildungen Senecas haben wir drei englische Tragödien zu verzeichnen: Gorboduc, Tancred and Gismunda, The Misfortunes of Arthur.

Am Eingang der sechziger Jahre erscheint Gorb. (1561), am Ausgang T. a. G. (1568), am Ausgang der achtziger Jahre Misf. (1588).

Schon Aeusserlichkeiten rücken die drei Stücke in *eine* Gruppe: die law-courts führen sie zu festlichen Gelegenheiten vor der Königin auf. So wurden Gorb. in Whitehall, wurden Misf. in Greenwich, T. a. G. wahrscheinlich im Inner-Temple gespielt. Juristen waren auch die Verfasser, Mitglieder der law-courts, akademisch gebildete Männer der vornehmen Gesellschaft. So Thomas Norton und Th. Sackville, die Verfasser von Gorb., von denen der erstere sicher, der letztere wahrscheinlich dem Inner-Temple angehörte, wie die fünf Verfasser von T. u. G. (Rob. Staf. für den ersten, Hen. No. = Henry Noel für den zweiten, G. Al. für den dritten, Ch. Hat. = Christopher Hatton für den vierten und R. Wilmot für den fünften Akt). George Hughes, der Autor von Misf. ist Mitglied von Greys Inn. Also aus der vornehmen Gesellschaft und für sie sind diese Stücke geschaffen. Damit erklärt sich auch das plötzliche, unvorbereitete Auftauchen dieser englischen Renaissance-Tragödie. Nicht schrittweise hat sich das volksthümliche Drama dem Renaissancestil genähert, um ihn endlich zu erreichen, sondern unabhängig von nationaler Tradition, ja im Gegensatz zu ihr ist die fremdartige Gattung durch unmittelbare Copirung auf den Plan getreten. Seneca hatte freilich schon lange canonische Geltung bei den Gebildeten. Seine Dramen wurden im Originale auf den Schulen gespielt. Sie wurden mehrfach übersetzt und bearbeitet. Einige Szenen hat sogar die gelehrte Königin Elisabeth selbst in ihre Muttersprache übertragen. Darnach kann es nicht auffallen, dass man auch in der heimatlichen Litteratur derartige Dramen zu besitzen wünschte. Unsere Stücke bieten die Erfüllung dieses Wunsches.

Das unorganisch-copistische ihrer Entstehungsweise zeigt bereits ein äusserer Umstand: sie sind meist Compagniearbeiten. Dass mehrere Dichter an *einem* Stücke schaffen, kommt zwar in der elisabethinischen Litteratur gar nicht selten vor, aber immer erst dann, wenn die Gattung bereits in einem ausgefahrenen Geleise sich sicher bewegt. Doch zu Beginn jeder neuen Richtung steht immer nur *ein* Verfasser, weil eben nur die dichterische Eigenart das Ferment organischer Weiterbildung bietet. An der äusserlichen Copistenarbeit dagegen können sich immerhin mehrere Arbeiter betheiligen, besonders bei einem so regelmässigen und regelrechten Vorbild wie Seneca.

Wie also die Dinge liegen, muss es unsere Aufgabe sein, die Art der Copirung zu beleuchten. Denn ganz sklavische Copisten sind unsere Autoren nicht. Bei der Kurzlebigkeit des classicistischen Dramas in unserer Periode wäre damit unser Interesse an ihren Stücken bald erschöpft. Doch sie hängen auch, wenn gleich recht lose, immerhin noch mit der heimischen Richtung zusammen: ein Beweis für die Kraft der nationalen Eigenart, die sich selbst hier bei der gelehrten Nachahmung des fremdartigen nicht völlig unterdrücken liess. Ueberdiess und hauptsächlich haben aber unsere Dramen die folgenden volksthümlichen Schöpfungen beeinflusst: die schlechten, englischen Renaissance-Dramen erwiesen sich als gut genug, um dieselben in etlichen Punkten zu veredeln, so dass sie in rascher Folge ihre grossartige Entfaltung bis zur Höhe eines Shakespeare erlangen konnten. Darum bildet die englische Renaissance-Tragödie ein werthvolles Element für die Entwicklung des Volksdramas und nicht eine in sich völlig abgeschlossene Episode.

Wir betrachten nun zuerst unsere Copien hinsichtlich ihrer Aehnlichkeit mit den Vorbildern.

Schon in der *Sprache* zeigt sich der Einfluss Senecas. Sie ist stilisirt. Nicht wird charakteristischer Ausdruck für

die jeweilige Person oder Situation in mannigfachem Wechsel angestrebt, sondern gleichmässige Klarheit, Schönheit und Hoheit. Der Klarheit dienen die eindrucksvollen Wiederholungen derselben Gedanken in anderen Worten, die Parallelismen nicht weniger als die Contrastirungen, wenn aus scharfen, knapp angereihten Gegensätzen grelle Streiflichter erzeugt werden. In reichem Bilderschmuck, der oft bis zu strotzender Ueberladung getrieben wird, sucht man die Schönheit, und vielfältige Beziehungen auf die klassische Mythologie, Sage und Geschichte sollen Hoheit verleihen. Allzu freigebig eingestreute Sentenzen haschen nach dem Eindruck geistiger Tiefe. Kurz, in der Sprache unserer Dramen lebt die ebenso anspruchsvolle, wie nichts-sagende Rhetorik Senecas wieder auf.

Und ebenso findet die Schablone seiner dramatischen *Construction* ihre Wiedergeburt in der äusseren Form unserer Dramen. Am auffälligsten ist die Theilung des Stoffes in fünf Akte. Gorb. ist die erste englische Tragödie, die diese Gliederung zeigt. Die Nachahmung erscheint um so auffälliger, als die Akteintheilung bei Seneca sich durchaus nicht mit der inneren Stoffgliederung deckt. Ebenso oberflächlich bleibt sie in unseren Copien. Aber gerade diese Herübernahme des zufälligen und äusserlichen spricht bei unseren gelehrten Autoren deutlich für die bewusste und beabsichtigte Nachahmung. Für die weitere Entwicklung des Dramas ist diese Akteintheilung von Bedeutung geworden. Schrittweise kamen die Dichter dazu, die gesammte Stoffmasse nicht nur äusserlich in fünf Theile zu spalten, sondern in fünf verschiedenartige Abtheilungen umzumodeln. Jeder Akt bekam damit seinen eigenthümlichen Charakter und in gegenseitiger Wechselwirkung förderten so die einzelnen die Gesammtwirkung des ganzen Dramas. Vor allem aber wurde schon jetzt — eingangs der Entwicklung — dem unbegrenzt gleichförmigen Fluss der Handlung ein Ziel gesetzt, sie wurde nach künstlerischen Gesichtspunkten abgedämmt.

Gliedert sich das Stück in Akte, so zerfallen diese in Szenen. Bei Seneca hatten wir eine sehr schwerfällige Szenengliederung gefunden. Aehnliches gilt von unseren Stücken mit einiger Einschränkung. Die Gliederung ist eben etwas lebhafter, da ja das Deklamationsdrama zum wirklichen Bühnenstück geworden ist. Hatte Seneca 8—16 Szenen per Drama, so besitzen Gorb. 20, T. a. G. 27, Misf. 21 Szenen. Dabei ist allerdings nicht zu vergessen, dass unsere Dramen mit 18—19 hundert Zeilen länger sind als die Senecas mit 10—13 hundert Zeilen. Finden sich bei diesem meist 1—3 Szenen per Akt, so in den englischen Stücken 4—6.

Zu dieser etwas verminderten Schwerfälligkeit stimmt, dass die Zahl und damit die Ausdehnung der langen Szenen gegenüber Seneca etwas verringert erscheint.

Auch bei der Verwendung der verschiedenen Szenenarten wird die classische Regel, höchstens drei Personen sprechend zu beschäftigen, manchmal durchbrochen, besonders in Gorb., nie aber in T. a. G. Im Ganzen stehen 62 Monologen und Dialogen nur 5 Vielgespräche von 4 und mehr Figuren gegenüber. Das Gepräge der Szenen wird also hierin nur wenig verändert. Das zeigt auch eine eingehendere Untersuchung: Seneca hatte neben 63 Dialogen 40 Monologe, unsere Stücke haben neben 37 Dialogen 25 Monologe. Das Verhältniss ist beiderseits das von 3:2.

Damit ist bereits gesagt, dass auch hinsichtlich der Figurenbehandlung grosse Aehnlichkeit herrscht. Zwar überbieten an Figurenzahl Gorb. mit 17 und Misf. mit 20 Stück Seneca bei weitem, da dieser mit 5—12 Stück sein Auslangen findet; doch dieser Unterschied bleibt ein äusserlicher, rein zahlenmässiger, denn in der Hauptsache, d. h. in deren Verwendung, also in Gruppirung und Führung bleibt der Gebrauch Senecas aufrecht. Unsere Dichter verbinden ihre Figuren nicht zu reicheren Gruppen oder geben ihnen viel Spielraum auf der Bühne. Wie bei Seneca erscheinen die meisten nur sehr selten und machen dadurch den abgerissenen Eindruck des episodenhaften. Dadurch wiederum kommt in die ganze Figurenbewegung etwas unnatürlich-ruckhaftes. Eine

tabellarische Zusammenfassung erbringt den Beweis. Es erscheinen in

	1	2	3	4	5	Akten
	25	13	5	4	—	Figuren
	38		9		—	„

Also $^4/_5$ aller Figuren sind nur sehr mässig beschäftigt, und solche, die mit beiläufig allen Theilen der Handlung verknüpft wären, fünfaktige giebt es gar nicht.

Um das Bild des Grundrisses zu vervollständigen, bedarf es noch des Hinweises auf den Chor. Dem heimischen Drama war er früher völlig fremd. Obwohl auch bei Seneca innerlich abgestorben, wird er doch von unseren Dramen übernommen. Das Ansehen des Vorbildes liess eben auch das überflüssige wieder aufleben. Er erscheint in derselben Form wie bei Seneca d. h. von den dramatischen Theilen durch lyrisches Gepräge unterschieden. Für unsere Zeit bedeutet dies Strophen — meist mit der Reimstellung ab ab ec.; doch können unterschiedliche Erweiterungen oder Auflösungen eintreten, so dass die Strophen zwischen 6 und 18 Zeilen schwanken. Mitunter fehlt der Reim auch völlig. Immer aber gliedert sich der Chor in vier Strophen (excl. T. a. G. II, wo ihrer fünf sich finden), da er sich stets aus vier Personen zusammensetzt, die sich in die Gesätze regelmässig theilen. Nur einmal bleibt er ungegliedert (Gorb. IV). Auch in Hinsicht seiner Stellung im Drama ist er Seneca streng nachgebildet. So erscheint er stets hinter den vier ersten Akten und einmal — wie bei Oedip — im fünften Akte. Ausserdem greift er wie bei Seneca einige Male in den Dialog ein (T. a. G. $V_{1}, _{2}$, Misf. V_{1}).

Nur in Bezug auf seine Ausdehnung ergeben sich Unterschiede von Seneca. Er ist kürzer. Dort betrug er meist $^1/_3$ oder $^1/_4$ des Ganzen, hier in T. a. G. $^1/_8$, in Misf. $^1/_9$ und in Gorb. gar nur $^1/_{18}$. Freilich muss dabei in Rechnung gezogen werden, dass Senecas Stücke auch kürzer sind. Doch immer mögen wir in der Kürze unserer Chöre ein Zeichen ihrer Ueberflüssigkeit erblicken. Und noch stärker spiegelt sich diese vielleicht in der gleichmässigen Länge der einzelnen Chortheile wieder.

(Gorb. 24—26 — 22—28 Zeilen
T. u. G. 56—57 — 50—50 „).

Es wirkt schablonenhaft. Nur das unorganische fügt sich ja leicht solch äusserlicher Gleichmässigkeit. Auch in Misf. sind die Schwankungen nicht gerade sehr bedeutend (24—32—60—49—29 Zeilen).

Uebersicht man die constructiven Formen unserer Stücke, so fällt nicht nur die getreue Nachbildung auf, sondern vielleicht noch mehr ihre Fremdartigkeit im Vergleich mit dem heimischen Drama. Dieses sucht in ungezwungener Freiheit die Mannigfaltigkeit, wodurch es sich seinen individuellen Realismus ermöglicht. Anders das Renaissance-Drama; dessen Construction ist schematisch. Die wenigen Formen in immer gleichartiger Verwendung sichern ihm die Erreichung seines regelmässigen Vorbildes. Auch die Construction ist typisch.

Dass bei einer so eigenartig-scharfgeprägten und darum tiefgreifenden Construction unserer Dramen auch deren *geistiges Gefüge* sich enge an das Vorbild anschliesst, ist bei der nothwendigen Durchdringung von Form und Inhalt selbstverständlich. Um dies zu zeigen, bedarf es der gesonderten Betrachtung der einzelnen Dramen, wobei dann auch auf die materiellen Entlehnungen von Seneca eingegangen werden kann.

GORBODUC.

Die *Stofffabel* ist folgende:

Der alternde König Gorboduc beschliesst trotz warnender Einsprache, das Reich unter seine beiden Söhne Ferrex und Porrex zu theilen. Die Königin und ihr älterer Lieblingssohn Ferrex sind darob entrüstet. Trotzdem wird der Plan ausgeführt. Ferrex wird misstrauisch gegen seinen Bruder und rüstet. Porrex hört davon, beschliesst, der falschverstandenen Rüstung, die er als Bedrohung ansieht, zuvorzukommen, überfällt seinen Bruder und erschlägt ihn. Gorboduc ist entsetzt über die Schreckensbotschaften, fordert Porrex vor seinen Richterstuhl und verbannt ihn. Die unglückliche Königin rächt ihren

Erstgeborenen, indem sie Porrex mit eigener Hand ermordet. Das Volk geräth darüber in Aufruhr, erschlägt Gorboduc und Videna. Die Edlen beschliessen, es dafür zu züchtigen und es gelingt ihnen auch. Unterdessen versucht einer von ihnen, Fergus, die Krone an sich zu reissen. Die andern vereinigen sich zu einem Kriegszug gegen ihn.

Die Stofffabel ist also an thatsächlichen Ereignissen ausserordentlich reich. Freilich entbehrt sie der inneren Geschlossenheit, ja selbst ein wirklicher Abschluss fehlt. Ob die adelige Partei, ob der Prätendent aus dem bevorstehenden Kampf siegreich hervorgehen wird, bleibt völlig ungewiss. Trotzdem haben wir hier eine Fülle von dramatisch werthvollen Elementen: tiefgreifende Conflicte, scharf umrissene Figuren, fesselnd-bewegte Situationen, spannende Verwicklungen, erschütternde Lösungen, also reichlichen Stoff für die Verarbeitung zu einer lebenswarmen Tragödie.

Unsere Dichter nun begnügen sich, folgende *neun Szenen* daraus auf ihre Bühne zu bringen:

I. 1) Die Mutter klagt ihrem älteren Sohn Ferrex, der Vater wolle das Reich zwischen ihm und seinem Bruder theilen.

2) Staatsrath. Der König besteht auf seinem Plane, das Reich zu theilen.

II. 1) Ferrex hegt Misstrauen gegen den jüngeren Bruder und rüstet.

2) Porrex hat davon gehört und beschliesst, Ferrex rasch anzugreifen.

III. 1) Gorboduc hört vom Streit der Söhne. Ein Bote meldet, Porrex habe Ferrex erschlagen.

IV. 1) Die Mutter beklagt in einem Monolog das Schicksal von Ferrex und will ihn und sich an Porrex rächen.

2) Porrex erscheint vor Gorboduc und wird verbannt. Ein Bote meldet, dass er eben von seiner Mutter ermordet worden.

V. 1) Rath der Edlen: Sie beschliessen, das Volk, welches König und Königin erschlagen, zu züchtigen. Fergus — allein zurückgeblieben — will die Unruhen benutzen, um die Herrschaft an sich zu reissen.

2) Rath der Edlen: Das Volk ist gezüchtigt, doch gegen Fergus muss nun gerüstet werden. Klage über Bürgerkrieg.

Diese neun Szenen umspannen also die ganze Stofffabel, doch nur in der Art, dass sie einzelne Hauptpunkte herausgreifen, während sie untereinander ohne innigere Verbindung bleiben. Sie bilden nicht die Glieder einer geschlossenen Kette, und zwar desshalb, weil sie nicht die Handlung selber in sich schliessen, sondern — wie bei Seneca — nur Stimmungsbilder der führenden Figuren, ruhige Situationen, Berichte über vollzogene Ereignisse, vor- und rückläufige Betrachtungen bieten. Das dramatische Leben in seinem sich immer neu entwickelnden Vorwärtsschreiten vom Antrieb des Willens durch das Ereigniss zur That fehlt ihnen. Sie spiegeln nur die Wirkung der eigentlichen Handlung auf das Gefühlsleben der Figuren wieder und führen — wenn es hoch kommt — diese zu einem Entschluss, dessen reale Folgen uns wieder nur mittelbar durch Berichte oder Gefühlsergüsse veranschaulicht werden. Dazu gesellt sich noch das besonders undramatische Moment, dass die Beschlussfassung meist in der Form kühlwägender Berathung erfolgt, statt aus leidenschaftlicher Stimmung heraus. So haben wir in I 2., V 1. (excl. Fergus Monolog) und V 2. regelrechte Sitzungen des Staatsrathes, wo über das gegebene Thema mit den vertheilten Rollen des Antragstellers, des Opponenten, des Vermittlers streng sachlich debattirt wird. Und ähnlich wird der Held in II 1 und II 2 von dem guten und schlechten Berather bearbeitet, bis er seinen Entschluss fasst. Weil die äussere Handlung fast gänzlich hinter die Bühne verlegt ist, müssen längere Berichte über das Geschehene des öfteren eingeschoben werden. So ist der ganze dritte Akt *ein* langer Bericht, unterbrochen von den Wehklagen des alten Königs, dass er mit der Theilung des Reiches den Bruderkrieg und Bruder-

mord heraufbeschworen habe. Auch IV 2. besteht in seiner zweiten Hälfte aus dem Bericht über die Ermordung des Sohnes durch die Mutter. Wahrhaft dramatisch ist nur die erste Hälfte von IV 2., wo Gorboduc über Porrex zu Gericht sitzt und den Sohn verbannt und IV 1., wo die schmerzerfüllte Mutter die Ermordung ihres Lieblings am Mörder, wenn er auch ihr Sohn ist, selber blutig rächen will. Die eigentliche Handlung kommt somit nicht zur Darstellung. Sie spielt meist in den Pausen zwischen den einzelnen Akten und Bildern. So die Theilung des Reichs zwischen I und II, der Bruderkrieg und Brudermord zwischen II und III, der Kindesmord während IV 2., der Aufstand des Volkes und die Ermordung von Gorboduc und Videna zwischen IV und V, die Niederwerfung der Empörer und der Aufstand von Fergus zwischen V 1. und V 2.

Vergleicht man Gorboduc in dieser Beziehung mit dem nationalen *Cambyses*, so springt der Unterschied in die Augen. Dort war alles Handlung, hier ist alles Betrachtung. Dort knappe, unmittelbare, hier breite, mittelbare Darstellung der Ereignisse. Dort Freude am stofflichen Theil der Handlung, hier an ihren lyrischen Spiegelungen. Die beiden Richtungen bieten also die äussersten Gegensätze. Die volksthümliche betont einseitig das stoffliche Element, die fremdartige das geistige.

Und doch ergeben sich auch *Abweichungen von Seneca*. Wenn dieser immer nur die Schlussphase der Stofffabel in seinem Drama verarbeitet, so umspannt sie Gorboduc in ihrer Gänze. Dieser Unterschied ist von tief einschneidender Bedeutung. Er zeigt uns, dass die Nachahmung doch nur eine oberflächliche geblieben ist. Alle handwerksmässigen und künstlerischen Ausdrucksmittel sind ängstlich nach dem canonischen Muster gebildet. Doch der eigentliche Kern des Dramas — und das ist immer das Verhältniss vom Stoff zur Darstellung — bleibt englisch. Denn die volksthümliche Stofffreudigkeit konnte nicht völlig unterdrückt, die Stofffülle nur verschleiert werden. Die eigentliche Handlung wurde zwar

hinter die Bühne zurückgedrängt, aber sie schimmert deutlich durch in ihrem ganzen Verlaufe.

Wie nicht zu verwundern bringt dies auch etliche wichtige formale Abweichungen von Senecas Manier mit sich.

Die Einheit von Ort und Zeit fehlt unserem Stücke und damit die alleinige Gliederung in Szenen. Die Akte zerfallen vorerst in verschiedene Bilder, örtlich bestimmte, ununterbrochen verlaufende Theilstücke der Handlung. Erst diese Bilder gliedern sich durch Figurenwechsel in Szenen. So haben wir 9 Bilder (zwei per Akt mit Ausnahme des einbildigen dritten Aktes) und 20 Szenen. Von den Bildern

sind	3	1	szenig,
	3	2	„
	2	3	„
	1	5	„

Freilich entbehren die einzelnen Bilder des Zeit- und Lokaltones. Daher ist die Spieldauer des Stückes gar nicht zu bestimmen und der — zweimal sicher nothwendige — Ortwechsel tritt wohl öfter ein. Die Bilder heben sich also von einander fast gar nicht ab. Vielleicht ist dieser Mangel an Lokalfarbe und Zeitstimmung beabsichtigt, um damit dem unbetonten Vorbilde scheinbar zu entsprechen, da wegen des gehäuften Stoffes dies thatsächlich nicht möglich gewesen war. Eine weitere Folge dieser Stofffülle äussert sich in der Figurenbehandlung. Gorb. braucht mehr Figuren als Seneca.

Erinnert dies an das einheimische Drama, wie es sich in Cambyses darstellt, so wird durch andere Erscheinungen unsere Aufmerksamkeit auf die ältere, aber noch lebenskräftige *Moralität* gelenkt. Von hier stammt die äusserliche Zuthat der dumb-shows, welche als vordeutende, kurze Pantomimen jeden Akt unseres Stückes einleiten. So verschieden eine Moralität und ein Senecadrama auch sind, die Schaulust des Publikums kommt in beiden gleich schlecht weg. Sie wird daher in den Zwischenakten durch diese pompös und drastisch ausgestatteten Pantomimen äusserlich befriedigt. Dass übrigens damit in unserem Drama den allerorts beliebten Allegorien

ein Seitenpförtchen geöffnet werden konnte, mag mit ein Grund der Einfügung der dumb-shows gewesen sein. Doch nicht nur in diesen Einschiebseln verspürt man den Einfluss der Moralität; er reicht tiefer. Als Problemdichtung arbeitet sie mit personificirten Abstractionen. Der einschneidenden Deutlichkeit halber gruppirt sie dieselben symmetrisch um einen festen Mittelpunkt. So wird die Centralfigur von rechts und links im Wortgefechte bedrängt, bis sie sich dem guten oder bösen Einflusse ergiebt. Diese Compositionsart fanden wir in Gorb. wiederholt deutlich ausgeprägt. Die drei Helden haben nicht je *einen* Vertrauten, um sich dem gegenüber nach Senecas Muster auszusprechen und etwa von ihm nach *einer* Seite hin — meist ist er ja der Vertreter der Moral oder Lebensklugheit im antiken Drama — beeinflusst zu werden. Es stehen vielmehr neben jedem Helden zwei Vertraute, Verkörperungen des guten und bösen Princips, der Beschwichtiger und der Hetzer. So

Eubulus	und	Arostus	neben	Gorboduc,
Dordan	„	Hermon	„	Ferrex,
Philander	„	Tyndar	„	Porrex.

Der Entschluss der Helden wird jedesmal in dem mit logischer Klarheit kräftig und länglich geführten Streit der Ansichten erkämpft, was wohl für unsere juridisch gebildeten Dichter viel verlockendes gehabt haben muss.

Dieser eindringlichen Figuren-Gruppirung entspricht auch die *Anordnung der Szenen*, welche dieselben nach dem Gesetze des Parallelismus oder des Contrastes aneinander reiht. So stehen die beiden Szenen des ersten Aktes im Gegensatz: die erste spricht gegen, die zweite für die Theilung des Reiches. Gleichgesetzt erscheinen die beiden Szenen des zweiten Aktes: Ferrex ist missgestimmt, Porrex ist missgestimmt. Ebenso verhalten sich der dritte und vierte Akt zueinander: der unglückliche Vater, die unglückliche Mutter. Im fünften Akt wiederholt sich der Staatsrath der Edlen des Landes in der dritten und in der sechsten Szene, erst gerichtet gegen das rebellische Volk, dann gegen den rebellischen Kronenräuber.

Der *Chor* zeigt aber engen Anschluss an Seneca. Allerdings mit der Einschränkung, dass er nur in den Zwischenakten zu Worte kommt, nie innerhalb der Akte in den Dialog eingreift. Wie von der Handlung ist er auch von den Handelnden völlig losgelöst und stellt nur den idealen Zuschauer vor. Als solcher ergeht er sich in Betrachtungen, Klagen und Prophezeihungen. Am Schluss des ersten Aktes preist er eine geordnete Erbfolge. Nach dem zweiten Akte warnt er die jugendlichen Fürsten vor Stolz und Missachtung guter Ratgeber, verweist auch auf die Gefährlichkeit der Schmeichler. Nach dem dritten klagt er über die traurigen Folgen der Herrschsucht, nach dem vierten, dass ein Verbrechen immer neue zeitige. Die geistige Bezugnahme auf die eben abgespielten Vorgänge des Dramas ist also stets aufrecht erhalten.

Nach dieser in den Hauptpunkten erschöpfenden Untersuchung der Art des poetischen Gestaltens unserer Dichter darf behauptet werden, dass Gorb. trotz vereinzelter nationaler Züge, die zum Theil an die ältere Moralität, zum Theil an das jüngere historische Drama gemahnen, ja sogar trotz individueller Züge der Juristendichter, doch als das erste englische Renaissancedrama zu bezeichnen ist, weil es unter dem unmittelbaren Einfluss Senecas entstand. Die Copirung ist ja so vielseitig und nach Möglichkeit ängstlich treu, dass man die bewusste litterarische Tendenz, mit Gorboduc ein englisches Senecadrama zu schaffen, mit Händen greifen kann.

Unter diesen Umständen — sollte man nun meinen — hätten sich unsere Dichter auch *stoffliche Entlehnungen aus Seneca* gestattet. Doch dürfte sich dafür kaum der Beweis erbringen lassen. Und das ist nicht auffallend, da ja unser politisches Drama von dem familiären Senecas weit absteht. Nur dessen Bruchstück, die Thebais, erlaubt eine allgemeine stoffliche Vergleichung. Beide Dramen sind politisch, in beiden treten ungefähr ähnliche Verhältnisse hervor bei annähernd ähnlicher Figurenstellung: Bürgerkrieg zwischen den Söhnen

zu Lebzeiten von Vater und Mutter. Aber ganz dasselbe bietet unseren Dichtern die Quelle. In den Einzelheiten hingegen zeigen sich bedeutende Verschiedenheiten sowohl nach der äusseren Handlung hin wie in Bezug auf die Charakterisirung der Figuren. Höchstens darf auf die Ähnlichkeit zwischen Polynices und Ferrex verwiesen werden. Dieser erscheint in der Quelle farblos. Mit Polynices verbinden ihn seine sanfte, vertrauensvolle Natur, der Mangel an hervorstechendem Ehrgeiz. Diese Vermutung wird gefestigt durch die vertraute Bekanntschaft unserer Dichter gerade mit der Thebais, was die fast wörtliche Herübernahme einiger Zeilen (Thebais v. 295—302 = Gorb. v. 873—879) beweist.

TANCRED AND GISMUNDA.

Waren in Gorb. politische Verhältnisse Gegenstand der Handlung und Antrieb für die Leidenschaften, so führt uns dies Stück ausschliesslich einen familiären Conflict vor.

Gismunda hat ihren Gatten verloren und kann ihre Trauer nicht bemeistern. Da wird sie das Opfer einer neuen Liebe. Der Vater — erst ganz allgemein ausgeforscht, wie er sich zu einer neuen Verbindung seiner Tochter stellen würde — geräth schon bei dem blossen Gedanken, die zärtlich geliebte Tochter zum zweiten Male zu verlieren, in schmerzliche Aufregung. Seine Zustimmung erscheint völlig ausgeschlossen. So muss also Gismunda zur List ihre Zuflucht nehmen. Sie gewährt ihrem Geliebten, dem Grafen Palurin, eine heimliche Zusammenkunft. Durch Zufall wird der Vater hievon unbemerkter Zeuge. Seine Zärtlichkeit wandelt sich in heftigsten Zorn gegen die undankbare Tochter. Den Grafen lässt er gefangen setzen und töten, dessen Herz in einem Goldpokal der ahnungslosen Gismunda überbringen. Die Verzweifelte wählt den freiwilligen Tod durch Gift. Der Vater bereut vor der Sterbenden seine Unthat und giebt sich gleichfalls selber den Tod.

Dies die Stofffabel. Sie enthält eine einfache und in sich geschlossene Handlung, die einen verständlichen und

fesselnden Conflict mächtig wirkender Leidenschaften in wechselvollen, scharfgeprägten Situationen veranschaulicht und von wenigen, aber fest umrissenen Charakteren getragen wird. In ihr pulsirt warmes Leben, ein ausgiebiger Einschlag von äusseren Ereignissen verbürgt anreizende Spannung. Sie fordert also zu dramatischer Behandlung heraus.

Unsere *Ausführung* aber steht wiederum völlig unter Senecas Einfluss und so erhalten wir statt eines lebensvollen Dramas eine rhetorische Deklamations-Tragödie. Die Handlung hat lyrischen Betrachtungen und lyrischen Berichten weichen müssen; daneben erscheinen die wohlbeliebten Streitszenen, wo mit Worten und Begriffen Fangball gespielt wird. Anstatt ruhiger, voller Anschauung wird uns aufdringlich-lehrhafte Tendenz geboten.

Diese enthält nicht allein der *Chor*, der nach dem ersten Akte über die Vergänglichkeit alles irdischen, nach dem zweiten über die Treulosigkeit der modernen Frauen, nach dem dritten über die verderbliche Macht der sinnlichen Liebe, nach dem vierten über die unausweichlichen Opfer solcher Liebe seine Betrachtungen anstellt.

Die Tendenz wird uns noch lebhafter vorgerückt durch mythologische *Stimmungsfiguren*. Zu Anfang des ersten Aktes erscheint Cupido: er schildert seinen Einfluss an classischen Beispielen und will nun, da ihm in der Gegenwart weniger Verehrung gezollt würde, an Gismunda neuerdings seine Macht zeigen. Zu Antang des dritten Aktes erscheint er wieder, um über seinen Erfolg zu triumphiren. Den vierten Akt eröffnet Megära mit der ausgeführten Prophezeihung, dass die sündige Liebe zu einem bösen Ende führen werde. Stofflich und in ihrer Verwerthung sind diese Figuren Nachbildungen von Seneca. Unser Cupido wie die Juno in Herc. fur. setzen aus verletzter Eitelkeit in planmässiger Intrigue die Handlung in Gang. Unsere Megära ist gleich jener aus Thyest Prophetin der Rache, dort für Erysth, hier für Tancred. Dass unsere Copie ihre Vorbilder überbietet an Zahl dieser Figuren, wie in der Häufigkeit ihres Auftretens stimmt zum Wesen des überall und jederzeit übertreibenden Nachahmers.

Und ebenso verräth den ungeschickten Copisten der Umstand, dass er diese Figuren, welche bei Seneca allerdings auch der Verdeutlichung dienen, aber hauptsächlich als Stimmungsfiguren wirken, indem sie mehr zur Phantasie und zum Gemüthe der Hörer sprechen, dass unser Dichter seine Figuren hauptsächlich zum Verstande seiner Zuhörer sprechen lässt, dass er also die weniger poetische und weniger dramatische Seite seiner Vorbilder in derber Nüchternheit herausarbeitet.

Auch in der *dramatisirten Handlung* selbst tritt uns die Manier Senecas breitstrichig entgegen. Von den 14 Szenen des Ganzen sind allein 7 rein lyrischer Art (I 2., I 3., II 1., II 3., IV 5., V 2., V 3. = 538 Verse) und 2 rein epischer Art (III 2., V 1. = 287 Verse), also sind fast $^2/_3$ undramatisch. Im übrigen erscheinen zwei halb-lyrisch, halb-dramatische Szenen — weitausgeführte Klagen, die in einem dramatisch-treibenden Entschluss endigen (III 2., IV 2.) und drei Streitszenen, Wortgefechte, die mehr der Verdeutlichung der Personen als der Förderung der Handlung dienen (II 2., IV 3., IV 4.)

Noch deutlicher tritt die Compositionsweise Senecas hervor, wenn man die einzelnen Szenen auf ihren Gehalt hin untersucht.

1. Akt.

In seinen zwei Szenen schildert er nur die Wittwentrauer der jungen Gismunda. Erst lässt sie monologisch ihrem Schmerze freien Lauf. Dann weist sie im Zwiegespräch mit ihrem Vater Tancred dessen Trostsprüche entschieden zurück.

Aktpause.

Hierein fällt der Keim der beginnenden Handlung: Gismunda hat den Grafen Palurin gesehen und ist sofort in Liebe zu ihm entbrannt.

2. Akt.

Den Bericht hierüber giebt die erste Szene in der lyrischen Form eines klagenden Geständnisses der Gismunda an ihre Vertraute Lucretia. Die kurze Aufforderung, diese möge den Vater ausforschen, ob er einer neuen Verheiratung zustimme, leitet zur nächsten Szene — II 2. — über. Hier redet sich Tancred schon vor der leise angedeuteten Möglichkeit, Gismunda zu verlieren, in starren Widerspruch hinein. Doch bald wird das concrete Thema fallen gelassen und in hitzigem Geplänkel scharf gespitzter Stichomythien, die des Königs Macht über die Selbstbestimmung der Unterthanen behandeln, endet das rhetorisch-schillernde Wortgefecht.

Gismunda nimmt dann — II 3. — den Bericht ihrer Vertrauten mit kraftloser Entsagung klagend entgegen.

Aktpause.

Sie bringt die Fortsetzung der eigentlichen Handlung: Gismunda kann von der Liebe nicht lassen, welche Palurin merkt und erwiedert. Im Vertrauen darauf bereitet sie ein heimliches Zusammentreffen mit ihm vor. Von ihrem Schlafzimmer führt ein unterirdischer Gang zu einer versteckten Höhle, auf diesem Wege soll der Geliebte zu ihr kommen. Sie schreibt also einen Brief, den sie in ein Rohrstäbchen birgt, das Palurin von ihr empfängt.

Abgesehen von sachlichem Detail enthalten diese Vorgänge zwei besonders dramatische Momente: Gismunda ringt sich zum Entschluss durch, ihrer verbotenen Liebe heimlich zu folgen und giebt dies Palurin zu verstehen; dieser verfällt in Liebe. Doch nichts davon wird dargestellt.

3. Akt.

Mit einem Monologe der Vertrauten beginnt er: sie schildert Gismundens Liebesleiden und klagt über deren Weigerung, den Namen des Geliebten zu nennen. — (Die Szene ist eine erweiterte Nachahmung von Senecas Phädra II 1., wo gleichfalls die Vertraute dem Chor den trostlosen Zustand

ihrer Herrin schildert. Doch unser Dichter hat die Bedeutung dieser Szene nur äusserlich erfasst in ihrer sachlichen Berichterstattung, nicht aber innerlich in ihrer künstlerischen Verwertung. Die Vertraute bereitet eben mit ihrer kürzeren Schilderung den unmittelbar folgenden Auftritt von Phädra spannungsvoll vor. Unser Dichter begnügt sich mit dem Bericht allein.

In der zweiten Szene erscheint Palurin. Er klagt langathmig über seine Liebespein und entdeckt dann in dem Stäbchen den Brief. Rascher Stimmungswechsel zu ungemessener Freude und feurigem Entschluss, dem Rufe zu entsprechen, folgt in wirkungsvollem Gegensatz zur einleitenden Klage.

Aktpause.

Sie enthält unter Fortsetzung der eigentlichen Handlung deren bedeutungsvollstes Ereigniss: Gismunda und Palurin feiern ihre Zusammenkunft, schwelgen in Liebesglück; dabei belauscht sie Tancred, der ganz zufällig und unbemerkt anwesend ist.

4. Akt.

Er setzt knapp darauf ein: Tancred kommt von Gismundens Gemach. Klage und Wuth wechseln in heftigen Ausbrüchen. Dann giebt er einen Bericht über den Vorfall und beschliesst, Palurin ermorden zu lassen.

Obgleich von zwei Höflingen begleitet, monologisirt Tancred doch zumeist.

Nun — in IV_2 — kommt Gismunda, gesteht dem anklagenden Vater ihre Liebe, besteht aber auch auf derselben und versichert, wenn Palurin sterben müsse, auch in den Tod zu gehen.

Formell setzt sich die Szene aus einer breiten, ununterbrochenen Anklage und der ebenso breiten und ununterbrochenen Vertheidigung zusammen, worauf etliche, knapp abschliessende Stichomythien folgen.

Hierauf — in IV_3 — wird Palurin gebracht. Gleichfalls lange Anklage und Vertheidigung, dann scharfes Stychomythien-

geplänkel mit Julio, dem Höfling, der um Gnade für den Grafen bittet, aber den Befehl zur Hinrichtung erhält.

Endlich — in IV_4 — ein Monolog Palurins: er will gerne sterben, wenn der Geliebten kein Leid widerfährt.

Aktpause.

Sie füllt wieder ein Ereigniss, Palurins Ermordung.

5. Akt.

Davon erstattet in der ersten Szene Renuchio dem Chor einen langen Bericht.

In V_2 übergiebt er Gismunden die Schale, worin Palurins Herz, und entfernt sich rasch, worauf die Heldin in eine weitausgesponnene Klage verfällt, in die der Chor gelegentlich mitemstimmt. Sie nimmt Gift.

Dann — in V_3 — erscheint Tancred, den die Sterbende noch um ein gemeinsames Grab mit Palurin bittet. Der König verzweifelt, blendet und tötet sich.

Die stoffliche Handlung unseres Stückes liegt also fast völlig in den Aktpausen. Zur Bühnendarstellung gelangen nur ihre verschiedenartigen Wirkungen auf die Stimmung der Hauptpersonen. Nicht Spannung durch eine reichentfaltete Handlung wird erstrebt, sondern Rührung durch tiefergreifende Situationen. Und auch diese werden nur selten stofflich herausgearbeitet, wir sehen kaum jemals die Personen mitten im Vorgang, sondern meist vor oder nach den Ereignissen, oft ganz einsam oder an der Seite passiver Vertrauter. Nicht was wir sehen, sondern was wir hören, bannt uns in den Stimmungsgehalt des Dramas.

Wenn über diese literarische Tendenz noch ein Zweifel bestände, ein Blick auf die *Quelle* müsste ihn beheben. Sie fliesst aus der kurzen Geschichte vom „Grausamen Vater“, in

Decamerone (IV, 1). Sachlich decken sich Novelle und Drama vollkommen, denn von stofflichen Elementen hat das letztere weder etwas fallen gelassen noch hinzugefügt. Doch in der Verarbeitung derselben besteht ein grosser Unterschied. Die literarische Tendenz der beiden Dichtungen ist eben eine verschiedene. Die Novelle hat den Vater zum Helden. Seine egoistische Zärtlichkeit für die Tochter erringt als eigenartiges Motiv das Hauptinteresse. Anders im Drama. Hier ist die Tochter die Heldin und zwar als Liebhaberin: die aufkeimende, verbotene, heimliche, entdeckte und bestrafte Liebe nimmt unser Mitgefühl so völlig in Anspruch, dass das mehr verstandesmässige Interesse für den sonderlichen Vater in den Hintergrund gedrängt wird. Im Kampf von Interesse und Sympathie trägt eben wie natürlich das Herz den Sieg über den Kopf davon.

Bei der Ausführung betont die Novelle am meisten die Liebesintrigue mit der abschliessenden Entdeckung. Die genaue Darstellung dieser äusseren Vorgänge bildet das Lesefutter für das gewöhnliche Publikum, welches sich daraus seine Spannung und Ergötzung holt. Im Drama sehen wir davon nichts und hören wir davon nur wenig. Es bringt an dessen Stelle seine Rührszenen.

In der darauf folgenden Auseinandersetzung zwischen Vater und Tochter liegt für die Novelle der ethische Kern des Ganzen. Der Vater wüthet nicht nur gegen den Liebeshandel überhaupt, sondern ganz besonders gegen die Entwürdigung der Königstochter durch ihren niedrig stehenden Geliebten. Sie vertheidigt nicht nur ihr Recht auf Liebe überhaupt, sondern bekämpft auch den aristokratisch-engherzigen Standpunkt des Vaters, sie plaidirt in ihrer Galarede ganz demokratisch für die innere Werthbestimmung des Menschen. Unser höfisches Drama weiss davon klärlicher Weise nichts, es macht den Liebhaber zum Grafen.

Es kennt eben nur die rührende Liebesgeschichte, wobei der grausame Vater als Mittel zum Zweck dient. Wenn es dabei in der Art Senecas das stoffliche der Handlung zurückdrängt zu Gunsten rhetorischer Rührszenen, so darf doch auch nicht übersehen werden, dass es sich bemüht, die Per-

sonen psychologisch zu vertiefen. Diese wenn auch nicht ererfolgreiche, so doch anerkennenswerthe Absicht verräth am deutlichsten der erste Akt. Die Novelle berichtet nur ganz knapp und thatsächlich, Gismunda sei nach kurzer Ehe verwittwet ins Haus ihres Vaters zurückgekehrt. Das Drama beutet diesen Zug gewaltig aus. Wir hören die erschütternden Klagen der schmerzzerrissenen jungen Wittwe und den vergeblich tröstenden Vater. Die erwünschten Rührszenen sind damit gewonnen und stellen sich in wirksamen Gegensatz zum folgenden. Aber das nicht allein. Wir lernen die Heldin als leidenschaftliche Natur kennen und begreifen dann, wie sie sich leicht und schnell einer neuen Leidenschaft gefangen giebt. Denn nicht als gewandte Coquette wirft sie sich auf Palurin wie in der Novelle, sondern unwillkürlich wird sie zu ihm hingezogen. Dass dieser plötzliche Umschlag der Stimmung von Seiten des Dichters nicht als wunderlicher Einzelfall gedacht ist, bezeugt der Chor am Schluss des zweiten Aktes mit seiner Klage über den Wankelmuth der Frauen. Und ebenso gewinnt Guiscard-Palurin im Drama durch eine breitere Ausmalung. Die Novelle behandelt ihn nur soweit als unumgänglich nöthig, die Gestalt hat da mehr etwas Figurales wie Persönliches. Im Drama rückt er uns näher: er klagt sein Liebesleid, er jubelt seinem Liebesglück entgegen, seine Rechtfertigung vor dem ergrimmten König und die Unterwerfung unter dessen harten Spruch klingt heldenhaft, sein Abschiedsmonolog, wonach er für die Geliebte gern sterben will, ergreifend. Aus der Figur ist eine Person geworden, wenn auch mit typischen Zügen. Selbst nach seinem Tod erzwingt er sich noch einmal unsere erschütterte Aufmerksamkeit. Das Drama lässt sich eben eine neue Rührszene nicht entgehen: in grausamer Eindringlichkeit schildert ein Botenbericht die schreckhaften Einzelheiten seines Todes mit blutrünstigem Behagen. Und wiederum einer Rührszene zuliebe wurde die einzige stoffliche Änderung gegenüber der Quelle gemacht. Diese entlässt uns ganz am Schluss mit dem in stummer Reue erstarrten Vater an der Leiche seines Kindes, das sein Eigensinn in den Tod getrieben. Dem Drama schien das nicht genug ergreifend. Es arbeitet aus der Situation noch

einen derben Bühneneffekt heraus: in pathetischer Rede beklagt Tancred seine Schuld, blendet sich — gleich Oedipus — und ersticht sich.

Bietet also unser Drama eine Reihe von Stimmungsbildern ganz in der Art Senecas, so besteht doch auch hier ein wesentlicher Unterschied zum Vorbilde. Es ist wiederum die Fülle des Stoffes. Wie Gorboduc behandelt auch T. a. G. die ganze Fabel, statt sich mit Seneca auf deren Schlussphase zu beschränken, hier also auf die Ereignisse nach der Entdeckung der Liebesszene. Die nationale Stofffreudigkeit liess den Dichter wiederum den Griff nach dem Ganzen thun.

Da wir aber statt eines verwickelten politischen Stoffes hier einen einfachen familiären haben, so war eine ununterbrochene Darstellung in der Art Senecas ganz gut möglich. Demnach ist hier die Einheit von Ort und Zeit gewahrt, und damit ergeben sich auch keine konstruktiven Abweichungen zu Seneca. Unser Stück gliedert sich nur in Szenen und zwar in sehr wenige. Der einfache Stoff findet mit einer ganz geringen Zahl von Personen sein Auslangen und daher ist auch hier die alte Regel durchgeführt, nie mehr als drei Figuren in einer Szene sprechend zu beschäftigen. Der Anschluss an Seneca ist also hier noch enger als in Gorb. — auch desshalb, weil die Moralitäten nur in Bezug auf die äusserliche Ausstattung mit sehr verschrumpften dumb-shows zu Beginn des ersten und vierten Aktes gewirkt, nicht aber die Figuren-Gruppirung beeinflusst haben. Statt der doppelten Vertrauten findet sich hier nur je einer in der Art Senecas u. z. eigens hinzugedichtet, da sie in der Quelle nicht erscheinen.

THE MISFORTUNES OF ARTHUR.

Da dies Stück erst zu Ende der achtziger Jahre auftaucht, so scheint es überflüssig, sich damit näher zu befassen, denn sein möglicher Einfluss auf die Entwicklung der Gattung war ja durch das Vorschreiten des nationalen Dramas längst überholt. Doch es bleibt immerhin von Bedeutung, dass das

streng classicistische Drama so spät noch eine so eigenartige Frucht treiben konnte. Man sieht daraus, wie beliebt — wenn auch nur in einzelnen Kreisen — diese dramatische Form gewesen, und dass sie demnach auch immer neuerdings auf die Entwicklung des heimischen Dramas einwirken konnte.

In der Stoffwahl steht unser Stück denen Senecas sogar am allernächsten. Es schöpft aus der Sagenquelle des Volkes, drängt aber das politische Element mehr in den Hintergrund und rückt das familiäre stark in den Vordergrund. Auch mit vielfachen, direkten Entlehnungen ist es Seneca sehr stark verpflichtet.

Schon die erste Szene ist eine genaue Nachbildung der Einleitung von Senecas Agamemnon. Der Geist des Ahnherrn erscheint klagend über erlittenes Unrecht und prophezeit rachsüchtig neues Unheil. Szene und Figur sind äusserst vortheilhaft für die Einleitung. In der Klage über die Vergangenheit wird die Vorfabel des Dramas mitgetheilt, in der Prophezeihung das kommende undeutlich angekündigt; der Zuhörer wird also aufgeklärt und in Spannung versetzt, ja durch den eigenartigen Vorgang selbst sofort in Stimmung gebracht. Dass diese bühnentechnisch so bequeme Szene und Figur noch öfters angewendet wird, kann nicht auffallen. Man findet sie bei Seneca in Thyest, wo des Tantalus Geist erscheint, bei Euripides in Hecuba, wo Polydors Geist das Stück eröffnet, aber auch in englischen Dramen, so in der Spanish Tragedy, die des Andreas Geist einleitet. Die grossartigste dramatische Wirkung hat sie durch Shakespeare als Hamlets Geist erreicht. Hier tritt sie nicht plötzlich und allein auf die Bühne, sondern ihr Kommen wird allmählich und glaubhaft vorbereitet und sie erscheint stimmungsvoll umrahmt: aus der theatralischen Puppe ist eine reale Gestalt geworden. Dann ist sie mit der Handlung des Stückes innig verbunden: aus der blos einleitenden Stimmungsfigur hat sich eine organische Kerngestalt entwickelt.

Inhaltlich giebt die erste Szene den Einblick in eine ebenso verworrene, wie verbrecherische Familiengeschichte: Gorlois, der Herzog von Cornwall, wurde von seiner Frau Igerna mit König Uther Pendragon betrogen, dann von dem König erschlagen. Diesem gebar Igerna ein Zwillingspaar, Arthur und Anne, das später in verbrecherischer Liebe entbrannte. Deren Frucht war Mordred. In der Folge zog Arthur zu einem längeren Kriegszug gegen die Römer aus und liess Mordred als Schutz für sein Reich und seine Frau Guenevera zurück. Statt treu seines Amtes zu walten, bemächtigt sich Mordred des Reiches und gewinnt die Liebe seiner Stiefmutter. Zehn Jahre sind seit Arthurs Auszug verstrichen, nun steht seine Rückkunft bevor und damit die grösste Verwirrung. Das verkündet der rachsüchtige Geist von Gorlois.

Wie schon hieraus zu ersehen, setzt sich die Handlung aus einem familiären und politischen Thema zusammen. Doch unser Dichter versteht es nicht, die beiden Elemente zu durchdringen. Er trennt sie, indem er im ersten Akte den familiären Conflict zu Ende führt und sich damit die übrigen vier Akte für die mehr politischen Wirren frei hält.

In der zweiten Szene erscheint die Königin mit ihrer Vertrauten. Sie ist in heftigster Gemüthserregung: sie will sich rächen an Arthur für die lange Vernachlässigung und wird wieder muthlos. Zweimal wechselt so ihre Stimmung, während die Vertraute Fronia, immer beschwichtigend, von Rache abräth. Da kommt — mit der dritten Szene — Angharad, die Schwester. Auch diese sucht sie zu besänftigen. Die Königin verfällt dagegen auf Selbstmordgedanken. Doch sie erhebt sich zur schwereren Busse: in der Einsamkeit und Armuth des Klosters will sie einen langsam-quälenden Tod sterben, zur Sühne für ihren Ehebruch. Nun erscheint Mordred (vierte Szene). Er will sie in ihrem Entschluss erschüttern, versucht sie gegen Arthur aufzureizen. Doch vergebens. Sie verachtet ihn und geht ins Kloster. Er aber besteht seinem warnenden Vertrauten Conan gegenüber auf der Rebellion wider den heimkehrenden Vater. Dies der erste Akt.

Die Ehebruchs-Tragödie ist damit erledigt. Weder erscheint die Königin sammt Anhang im weiteren Verlaufe des Stückes, noch nimmt das Geschehene irgend welchen Einfluss auf die folgende Handlung.

Dass mit dem ersten Akte unser Dichter seinem Vorbilde sich auch stofflich verpflichtet hat, lässt sich mit Händen greifen. Man könnte fast sagen, dass er Seneca abgeschrieben habe. Nicht nur die Figuren werden getreulich copirt. Guenevera ist eben nichts als ein Abklatsch von Clytemnestra, Mordred von Aeghist, Fronia und Angharad — dem Wesen nach eins, nur durch den Namen verschieden — von der Nutrix. Auch die Situation ist Senecas Agamemnon entnommen, formell durch die gleiche Szenenfolge, stofflich, indem Clytemnestra wie Guenevera soeben die Nachricht von der endlichen Heimkehr des betrogenen Gatten empfangen haben und neben der beschwichtigenden Vertrauten zwischen Rache und Reue schwanken, bis der Buhle Aeghist-Mordred kommt und die Reuige umsonst zu weiteren Verbrechen reizt. Die Nachahmung steigert sich bis zu einer Fülle von wörtlichen Entlehnungen. Doch auch damit begnügt sich unser Dichter nicht. Guenevera ist nicht nur Clytemnestra, sondern auch Phädra, nicht die einfache Ehebrecherin, sondern die blutschänderische Geliebte ihres Stiefsohnes. Der Anfänger häuft die Greuel seines Vorbilds und steigert sie zu gleicher Zeit, denn für Phädra blieb es beim sündhaften Willen, Guenevera ist zur verbrecherischen That vorgeschritten. Unser Dichter steigert die Motive bis zu einer neuen Wendung: im Unterschied zu Clytemnestra siegt die Reue Gueneveras — statt antiker Rache die moderne Busse.

Auch die letzte Szene, welche zum politischen Thema hinüberleitet — Mordred besteht auf der Rebellion trotz der Warnungen seines Vertrauten Conan, erinnert lebhaft an Octavia II 3., wo Nero auf der Heirath mit Poppäa gegen die Einreden Senecas beharrt. In beiden Fällen steht dem zügellosen Tyrannen der massvolle Philosoph abmahnend gegenüber. Auch formell decken sich die beiden Szenen: hier wie dort ein knapp gehaltenes, bis zu Stichomythien zugespitztes Wechselgespräch oder richtiger ein Austausch von

allgemeinen, scharfgeprägten Sentenzen. Es ist kein dramatischer Dialog, der durch die Umstimmung der Sprecher die Handlung weiterführte, sondern ein rhetorischer Disput ohne inneres Leben, ein geistreiches Geplänkel, das weniger die Dichtung als den Dichter charakterisirt.

Die folgenden vier Akte beschäftigen sich ausschliesslich mit dem Kampf zwischen Mordred und Arthur.

Den Uebergang vermittelt in der ersten Szene des zweiten Aktes ein Botenbericht. Wie so oft bei Seneca tritt der „Nuntius" ohne jede Begründung allein auf die Bühne und macht seine Meldung dem Publikum. Hier erfahren wir in breit-rhetorischer Darstellung erst vom glänzenden Sieg Arthurs über Tiberius, dann von seinem traurigen, weil im blutigen Bürgerkriege erfochtenen Sieg über Mordred, als ihn dieser an der Landung verhindern wollte.

In den folgenden vier Szenen wird uns gezeigt, dass Mordred den Kampf weiterführen will:

1) Mordred besteht seinem Vertrauten Conan gegenüber auf der Fortsetzung des Kampfes, wie auch
2) gegenüber Gawin, dem Gesandten Arthurs, der für Unterwerfung Verzeihung verheisst;
3) die Vasallen geloben Mordred treue Hülfe für den Kampf;
4) Mordred — allein — fühlt Furcht, bannt sie jedoch mit dem begeisternden Gedanken, dass er im Kampf um die Krone, wenn er fiele, einem grossartigen Tode entgegen gienge.

In ganz paralleler Weise gliedert sich der dritte Akt. Dieser führt uns vor, wie Arthur den bevorstehenden Kampf aufnehmen muss:

1) Arthur mit seinen Vertrauten Cador und Howell. Er klagt über sein Geschick, sie — zwei Figuren, doch Träger einer Gesinnung — stacheln den friedfertigen zum Kampf.
2) Mordreds prahlender Herold bringt die Kriegserklärung, die Arthur — nun aufs tiefste entrüstet — kampfesmuthig annimmt.

3) Die Vasallen geloben Arthur treue Hülfe für den Kampf.
4) Arthur klagt seinem Vertrauten Cador über das Unheil des Bürger- und Verwandtenkrieges.

Der vierte Akt bringt eine breite, glänzende Schilderung der Schlacht: Mordred ist geschlagen und gefallen, Arthur selbst zum Tode verwundet. Der Botenbericht dieser langen Mittelszene (173 Verse) wird von einer kürzeren Einleitungs- und Schlussszene (41 und 53 Verse) umrahmt, worin der patriotische Gildas und Conan ihren Klagen über den verderblichen Bürgerkrieg Ausdruck verleihen.

Der fünfte Akt enthält in der ersten Szene Arthurs Klagen im Verein mit Cador und dem Chor: der Leichnam Mordreds wird hereingebracht zum trauernden Vater — in Anlehnung an Phädras Schluss hinsichtlich der Situation, wo Theseus über des Hippolytus Leiche klagt — Arthur fühlt sich sterbenswund, aber sein Tod soll verheimlicht werden, damit die Furcht vor ihm sein Vaterland vor feindlichem Ueberfall bewahre.

In der zweiten, der Schlussszene erscheint der Geist des Gorlois: er ist befriedigt, die Rache hat ihren gerechten Lauf genommen. Mit der nie fehlenden Verherrlichung Elisabeths schliesst er naiv seinen Monolog.

Wie die Handlung, so ist auch der *Chor* in engster Anlehnung an Seneca behandelt. Am Schluss des ersten Aktes ergeht er sich in der Prophezeihung, dass das Uebel erst mit Ausrottung des sündigen Geschlechtes weichen werde. Nach dem zweiten Akte mahnt er im allgemeinen die Herrscher an die Gefahren, welche die Herrschaft in sich birgt. Zu Ende des dritten Aktes malt er die Greuel des Bürgerkrieges, schildert die Feinde des Friedens, verweist auf das Ende der Mächtigen, preist das Geschick der Niedrigen. Den vierten Akt schliesst er mit einer Klage über die unheilvolle Schlacht zwischen Vater und Sohn. Im fünften Akte stellt er seine traurige Betrachtung an über den Schicksalswechsel in Arthurs Leben, der bei so glücklichem Anfang ein so böses Ende gefunden. Er verharrt also immer in der Rolle des idealen

Zuschauers. Nur einmal im fünften Akt stimmt er mit Arthur in dessen Klagen ein, ohne damit seiner Thatlosigkeit etwas zu vergeben.

Trotz dieser streng classicistischen Compositionsweise finden sich auch hier *Unterschiede von Seneca*, ganz so wie bei Gorboduc. Der nationale Stoffreichthum des Stückes sprengt auch hier die Einheit von Ort und Zeit. Im dritten Akt wenigstens muss ein Szenenwechsel eintreten vom Königspalast zum Lager Arthurs. Auch genügt ein Tag durchaus nicht für die Spieldauer. Näheres lässt sich nicht sagen, denn die Szenen tragen keine Spur von Lokal- oder Zeitton. Darum kann man auch nicht behaupten, dass unser Dichter etwa reformatorisch die Fesseln der beiden Einheiten abgestreift habe. Er hat sie — aus Unvermögen — nur nicht angelegt, obwohl er den Schein erweckt, vielleicht erwecken will, als trüge er sie, indem er eben nirgends Ort und Zeit betont.

Auch die zahlreichen Figuren bilden als nothwendige Folge der massigeren Handlung einen weiteren Unterschied zu Seneca. Dass dieser Unterschied nur ein äusserlicher, ein zahlenmässiger ist, wurde für die Construction bereits nachgewiesen. Dasselbe gilt für die Composition, denn auch an innerem Gehalt ist die Masse arm. So entbehren jeder Charakteristik die beiden Nuntii, die beiden Herolde und die Vasallen, welche ihren Herren vor der Schlacht Treue geloben (Gilla, Cheldrichus, Dux Pictorum auf Seiten Mordreds und Aschillus, Norway auf Seiten Arthurs). Es sind eben die blossen Puppen. Noch schärfer prägt sich die mangelnde Fähigkeit für Charakterzeichnung in einer eigenthümlichen Erscheinung aus: die Königin hat zwei Vertraute, die Dienerin Fronia und die Schwester Angharad, welche beide genau dieselbe Rolle spielen u. z. nacheinander (I 2, I 3), also nur zwei Namen für ein Ding bedeuten; ebenso stehen neben Arthur Cador und Howell; auch die Patrioten Conan und Gildas vom vierten Akt sind nur eine Doppelsetzung der gleichen Grösse. Wir haben also dreimal die Auflösung einer Figur in zwei, was überflüssig ist, sowohl technisch, denn *eine*

Figur genügte, wie compositionell, da sich die beiden Figuren ihrem Wesen nach in nichts unterscheiden. So sind wir auf drei individualisirte Figuren herabgekommen, auf Figuren, die durch ihre Eigenart handlungsfähig werden: die reuige Sünderin Guenevera, der trotzige Sünder Mordred, der versöhnliche Arthur. Prägen diese den Szenen ihren Charakter auf, so erhalten die andern von den Szenen ihren Charakter, oder besser: besitzen die ersteren Individualität, so strahlen die letzteren als unbetonte Durchschnittsmenschen nur den der Szene entsprechenden Empfindungsgehalt aus.

Dieser Mangel an dichterischer Gestaltungskraft tritt auch in der Gruppirung der Figuren hervor. In langweilender und überdeutlicher Wiederholung wird alles einem aufdringlichen Parallelismus untergeordnet. In der ersten Hälfte des Stückes d. h. im ersten Akt zwei Helden im Streite: die Verführte und der Verführer; in der zweiten Hälfte des Stückes gleichfalls zwei Helden: der Usurpator und der legitime König. Jeder Held hat seinen Vertrauten, jede Partei ihren Parteigänger in puppenhafter Gleichförmigkeit, ihren Herold, ihren Boten. Ueber den Parteien steht das passive Gespenst von Gorlois als geistiger Mittelpunkt des Ganzen. Die Schablone des streng classicistischen Dramas hat sich bei unserem Spätling nicht verbessert, eher verschlechtert. Die Gattung als solche welkt rasch dahin.

Ueberschaut man diese getreuen Nachbildungen des Seneca-Dramas, so liegt nicht nur die Absicht der Copirung deutlich zu Tage, wie das die Herübernahme überflüssiger Aeusserlichkeiten beweist. Die Nachahmung ist auch im grossen Ganzen gelungen, sie hat das Eigenthümliche des Vorbildes erkannt und gewissenhaft zu neuem Leben erweckt. Freilich nur zu einem Scheinleben. Der nationale Einfluss liess sich nicht gänzlich verleugnen. Wir haben gesehen, wie unsere Stücke sich mit Stoff beladen in stärkstem Gegensatz zu ihren Vorbildern, wie die nothwendigen Folgen dieses Vorganges nur mühselig vertuscht werden: statt der antiken

Gliederung in Szenen treffen wir hier auf eine — wenn auch farblose — obere Theilung in Bilder, Zeitpausen zwischen den Akten werden nöthig, der reichere Figurenbestand schafft mitunter sogar Vielgespräche von vier und mehr Personen. Kurz der Bruch mit den alten Einheiten wurde innerlich unvermeidlich, wenn er auch äusserlich fast unkenntlich geblieben.

Wenn schon bei dem ehrlichen Bestreben, Seneca voll und ganz nachzubilden, sich solche Widersprüche zur classischen Stilrichtung ergeben haben, so darf es uns nicht Wunder nehmen, dass die weiteren und freieren Nachwirkungen des römischen Tragikers auf das national-englische Drama nur recht bescheiden geblieben sind.

IV.

NACHWIRKUNGEN SENECAS UND SEINER COPIEN.

Die Nachwirkungen Senecas und seiner Copien sind von mannigfacher Art. In formaler Beziehung erstrecken sie sich auf die Sprache und den technischen wie künstlerischen Bau der Dramen; in stofflicher Hinsicht überliefern sie Situationen, Motive, Figuren und Figurengruppen und das sichtliche Bindeglied zwischen Drama und Publikum, den Chor.

Am auffälligsten und nachhaltigsten zeigt sich der Einfluss auf die *Sprache*. Der allgemeine Zeitgeschmack hat ja kräftig mitgeholfen, um die classicistische Ausdrucksweise nach Form und auch Inhalt zu bewahren. Freilich bezieht sich dies lediglich auf den Schmuck der Sprache. Betrachtet man aber dieselbe im Hinblick auf ihre dramatische Verwerthung, so sucht man nach den classicistischen Kunstmitteln meist vergebens im heimischen Drama. Dessen realistische Tendenz prägt eben die Sprache vor allem zum natürlichen Ausdruck der Gedanken und Gefühle seiner Figuren um, während das Deklamationsdrama bei dem Streben nach formeller Eindrücklichkeit auf den klaren, logischen Bau seines Monologs wie Dialogs das Hauptgewicht legt. Sprunghafte Unmittelbarkeit und abgeklärte Ausgeglichenheit stehen sich so schroff gegenüber, dass eine Vermittlung ausgeschlossen bleibt. Wo sich die dramatische Rhetorik im nationalen Drama findet, da erscheint sie vereinzelt, in direkter Nachahmung unorganisch eingesprengt, als oberflächliche Flickarbeit.

Tiefer schon greift die Nachwirkung ein auf dem Gebiete der *Construction*. Das feste Gefüge auf der classicistischen Seite mit seiner abrundenden Gebundenheit, und die bewegliche Zerfaserung auf der nationalen Seite mit ihrer formlosen Freiheit bilden für die äussere Gliederung des Stoffes doch nur quantitative Gegensätze, die sich ausgleichen lassen. Der Einfluss ist hier ein direkter und indirekter: so wird die Akteintheilung einfach übertragen, während die selbständigen Szenen unter dem Vorbilde des in sich geschlossenen Renaissance-Aktes zu immer grösseren Einheiten in reich gegliederten Bildern zusammenschiessen.

Die *Eintheilung in fünf Akte* zeigt das nationale Drama erst ziemlich spät. Die anfänglichen Historien kennen diese Gliederung ihres überreichen Stoffes nicht, wie die vorshakespearischen K. Richard III, K. Johan, K. Henry V, The Contention, The true Tragedy of York, King Leir. Ebensowenig der Jeronimo, Greenes Orlando furioso und Looking Glass oder Peeles Edward I. Ungehindert fluthet hier die Handlung vorwärts. Tritt dann später die Akteintheilung auf, so werden sofort die Spuren einer künstlerischen Composition des Stoffes immer deutlicher. Die dialogisirte Chronik wird zur Tragödie wie in K. Edward II, K. Edward III, Merlin. Hier bedeutet der Titelheld nicht bloss das Aushängeschild für eine ganze Zeitperiode, er bildet vielmehr das magnetische Centrum, das alle Einzelheiten mehr oder minder mächtig an sich zieht. Bedeutsam ist es, dass unter den ältesten Aktdramen die nicht-historienartigen Stoffe überwiegen, wie Soliman and Perseda, Spanish Tragedy, Battle of Alcazar, Tamburlaine, Jew of Malta.

Weniger fruchtbar sind die *Nachwirkungen auf compositionellem Gebiete*, weil eben hier die Gegensätze qualitativer Art und damit unversöhnlich sind. Am deutlichsten erkennt man dies an der Exposition. Sie ist schwer im classicistischen Drama, denn durch eine reiche Vorgeschichte sucht dasselbe seine Handlung stofflich möglichst zu entlasten, dagegen ist die Exposition sehr leicht im nationalen Drama, wo sich die

Stofffabel mit der dramatischen fast deckt. Das letztere rechnet ja auf die Stofffreude seines Publikums, dem es die ganze Geschichte vor Augen rückt, während das erstere sich nur an das sentimentale Interesse seiner Zuhörer wendet mit den leidenschaftlichen Stimmungsbildern der dramatisirten Schlussphase seiner Handlung. Hier der lyrische Ausgang, dort der epische Verlauf; hier die Ausmalung der mehr abstrakten Leidenschaft, dort die Zeichnung des mehr konkreten Charakters. — Bei solchen Gegensätzen kann nur eine sehr geringe Entlehnung von Einzelheiten stattfinden. Die selten auftretenden, handlungslosen Stimmungsbilder im heimischen Drama deuten auf solchen Einfluss.

Sind so die formalen Einflüsse mit ziemlicher Bestimmtheit nachzuweisen, so stösst die Untersuchung auf dem Gebiete stofflicher Anleihen auf theilweise unüberwindliche Hindernisse. Denn zwei Prämissen fehlen hier oft: die Kenntniss der unmittelbaren Quelle, sowie der künstlerischen Eigenart des Dichters, also die wichtigsten und ersten Faktoren für die Auswahl und Gestaltung der materiellen Elemente.

Festen Boden findet man hier nur in Hinblick auf einen Bestandtheil, den *Chor*. Freilich ist seine Aufnahme und Umbildung für das heimische Drama recht bedeutungslos. Er greift nicht in dessen inneres Gefüge ein, spricht also nur für äusserliche Beziehungen des Dichters zum Classicismus. War der Chor schon bei Seneca ein unorganisches Anhängsel und war er dies auch in den englischen Copien geblieben, so verkümmert er im nationalen Drama gar bald, aber nicht ohne in verschiedenen Wandlungen seinem völligen Erlöschen mühselig entgegenzusiechen. Sein eigentliches Wesen als moralisirendes Organ, das am Schluss jeden Aktes das Vorausgegangene gefühlsmässig kritisirt, verliert er überhaupt. Ebenso seine Zusammensetzung aus mehreren ununterschiedenen, typischen Figuren. Auch mit seinen Stellungen im Drama treten mannigfache Veränderungen ein. Endlich hält er sich von jeder Einmischung in die Handlung des Dramas fern.

Noch am ähnlichsten bleibt seinem Vorbilde der Chor von „Soliman and Perseda". Er besteht aus drei allegorischen Figuren: Love, Fortune, Death, die sich das Stück gewissermassen vorspielen lassen, um bei den Aktschlüssen die einzelnen Vorgänge als Beweise ihrer Macht zu deuten, wobei sie untereinander in eifersüchtigen Streit geraten. So bildet denn diese Trias einen dramatisirten Commentar zum Drama. Dass die allegorischen Moralitäten die Figuren dazu geliefert haben, ist klar; doch in der meist rückläufigen Art ihrer Betrachtungen liegt der entscheidende Vergleichungspunkt mit dem alten Chor. Dieser ist also hier zu einer spitzfindigen Verdeutlichungsmaschine herabgesunken von seiner einst so erhabenen Aufgabe, in lyrischer und ethischer Harmonie sich zwischen die verstörte, dramatische Handlung einzubetten, um die erregten Stimmungen des Zuhörers zu sänftigen.

An „Soliman and Perseda" erinnert im Chor beiläufig auch die „Spanish Tragedy". Hier sind es zwei Figuren: Andreas Geist und Revenge, welche das Stück mit gespannter Aufmerksamkeit verfolgen und am Schluss jedes Aktes (excl. III — vielleicht in Folge verstümmelter Ueberlieferung) das geschaute bekritteln. Nur sind hier die Figuren wie die Eingangssituation aus Senecas Thyest entnommen, die classische Stimmungsfigur hat sich also damit zum Chor erweitert.

Im weiteren Verfolge entwickelt sich aus diesem mageren Zwischenspiel, das sich nicht nur in die Aktpausen eingenistet hat, sondern auch das ganze Stück prolog- und epilog-artig umklammert, der dramatische Rahmen und damit das Rahmenstück, wie es „James IV" mit Oberon und Rohan oder „Old Wifes Tale" mit Clunge, Madge, Antic, Frolic, Phantastic oder mit Uebertragung auf die Comödie die alte „Taming of a Shrew" aufweisen. Shakespeare selbst hat ja in seiner Bearbeitung dieser Farce das Rahmenstück — allerdings mit der klaffenden Lücke am Schluss — zu unvergänglichen Ehren gebracht.

Hat sich der antike Chor in solcher Weise, allerdings unter gänzlichem Verlust seines ursprünglichen Wesens erweitert, so schrumpft er andererseits wieder kümmerlich zusammen:

eine Einzelfigur vertritt ihn, sei es in ungefähr denselben Stellungen des alten Chores, sei es unter weniger häufigem, ungeregeltem Auftreten, oder gar nur in der Art eines Prologes.

Den ersten Typus zeigt „Locrine". Ate erscheint zu Beginn eines jeden Aktes, um das vorausgehende dumb-show in seinen dunklen, bildlichen Anspielungen auf die Ereignisse des folgenden Aktes zu erklären. Somit hat sich hier der Chor in eine Reclamefigur für die einzelnen Akte verwandelt, welche durch die wachgerufene und nur halb befriedigte Neugier der Zuschauer deren Spannung erwecken soll. Am Schluss des Stückes erscheint dann Ate noch einmal, um chormässig rückschauend Moral zu predigen.

Aehnlich eröffnet im „Battle of Alcazar" ein Presenter jeden Akt mit der Erklärung des einleitenden dumb-show. Doch hier benutzt der Dichter, der sein Stück mit so viel äusserer Handlung überladen hat, dass er dieselbe auf der Bühne nicht darzustellen vermag, diese Gestalt nur dazu, um die Vorgeschichte und die verschiedenen Vorfälle, welche in den Aktpausen sich ereignen, dem Publikum in einem unorganischen, nakten Berichte zu vermitteln. Aus der Spannungsfigur ist also hier eine Referatsfigur geworden, die natürlich am Schluss des Stückes nicht mehr auftritt. Dieselbe Rolle spielt Venus in „Alphonsus", doch mit dem Unterschiede, dass sie zu Beginn und Schluss des Dramas in Gesellschaft der neun Musen erscheint, vor welchen sie — in wunderlicher Vorstellung — das Drama abspielen lässt, um Calliope zu veranlassen, das Geschehene „in the manner of a Comedy" niederzuschreiben, als Muster für die jetzt so unfruchtbaren dramatischen Dichter. Die Referatsfigur nähert sich also hier etwas einer Rahmenfigur.

Ungeregelt in seinem mehrfachen Auftreten erscheint der „Chorus" schlechtweg — gleichfalls bloss berichtend — zweimal in „David and Bethsabe", dreimal in „Cromwell"; ebenso auch in „Doctor Faustus" (wo er überdiess noch den Prolog und Epilog des Dichters — nicht aber des Dramas — widerspruchsvoll aufgehalst erhält). Gleich frei behandelt

hinsichtlich der Stellung bei vereinzeltem Auftauchen ist Oseas im „Looking Glass", doch mit einem inneren Unterschiede; der Prophet hat nicht zu berichten, sondern zu richten.

Zum blossen Prolog von vordeutendem Charakter ist der Chor verkümmert im vorshakespearischen „Richard III" (Clarences Ghost mit Truth and Poetry) und im „Arraignement of Paris" (Ate allein), dort um eine eingehende, hier um eine allgemeine Exposition zu geben.

In der Form der Einzelfigur — sei sie nun allegorisch wie Time (Winters Tale) und Rumour (Henry IV) oder concret wie Gower (Pericles) oder abstract wie Chorus (Henry V) — retten sich spärliche Reste vom alten Chor noch bis zu Shakespeare hinüber.

V.

ALTNATIONALES DRAMA.

Nicht nur als Vorlage für Shakespeares „King Lear" fordert „The true Chronicle Historie of King Leir and his three daughters" das Interesse heraus, wohl noch mehr durch seine hervorragende Stellung in der Entwicklung des englischen Dramas. Schrittweise hat sich dieses aus der Moralität herausgearbeitet, wie wir an Kynge Johan, Cambyses und Appius and Virginia gesehen, hier nun ein Beispiel, wo der Prozess vollendet erscheint. Die Ablösung von der Moralität ist eine vollständige: King Leir enthält keinerlei allegorische, sondern nur reale Figuren, und damit auch nur reale Vorgänge. Die Handlung — in Cambyses noch ein loses Gefüge von innerlich unverbundenen, äusserlich durch die Einheit des Helden nur schwach zusammengehaltenen Episoden — hat sich in K. L. zu geschlossener Einheitlichkeit gefestigt. Auch in Hinblick auf die stofflichen Elemente zeigt unser Stück einen grossen Fortschritt: in Cambyses wird familiäres und politisches bunt durcheinander gemengt, K. L. verschmilzt die beiden Elemente mit einander, drängt dabei aber doch das historisch-politische mehr in den Hintergrund, von dem sich das familiäre Hauptthema wirksam abhebt: die Leidensgeschichte vom schwachen Vater. Hingegen bleibt die Art der Darstellung im Geleise von Cambyses: es wird alles auf der Bühne vorgeführt in ziemlich knapper Fassung. Der Dichter rechnet also auf das sachliche Interesse seines Publikums, er vertraut auf die Wirkung seiner handlungsreichen, durch die Vorgänge selbst spannenden und rührenden Szenen. Er bringt die Ereignisse selbst zur Dar-

stellung, anstatt dieselben nach Art der Classicisten durch Betrachtungen zu vermitteln.

Der *Gang der dramatischen Handlung* bezeugt dies.

Erster Abschnitt: Leir in seiner Verblendung.

Er beschliesst, sein Reich unter seine drei Töchter zu theilen und diese zu gleicher Zeit zu verheirathen. Goneril und Ragan würden in Hinblick auf die Herzoge von Cornwall und Cambria freudig zustimmen, nur Cordelia, die heirathsunlustige, müsste listiger Weise zur Einwilligung gebracht werden. Darum wolle er seine Töchter fragen, welche ihn am meisten liebe. Sie würden sich in ihren Betheuerungen überbieten. Als Beweis für die Aufrichtigkeit ihrer Worte werde er dann ihre Vermählung verlangen. Damit hätte er Cordelia, die nun nicht zurück könnte, gefangen. — So entwickelt der König sein Programm im Staatsrath.

Dann folgt im zweiten Bilde das Complot der bösen Töchter: ihr Vertrauter Skalliger verräth an sie des Königs Absichten; sie beschliessen, dem Vater zu gehorchen, und hoffen auf Cordelias Weigerung.

Nun — in der dritten Szene — die Explosion: Goneril und Ragan spielen ihre Rolle prächtig, sie schmeicheln dem Vater. Cordelia hört die Lüge heraus, fühlt sich abgestossen und hat als Antwort nur „pflichtgemässe Liebe.“ Der enttäuschte Leir verstösst sie in seinem Jähzorn und theilt das Reich unter Goneril und Ragan allein.

In den folgenden vier Bildern wird die aufgewühlte Handlung in ihren äusseren Folgen zum Abschluss gebracht, es ist die Consequenz: die drei Schwestern werden verheirathet.

Zu diesem Zwecke werden in zwei parallelgestellten Bildern die Werber vorgeführt u. z. auf der Reise nach Leirs Hof:

Erst erscheint Cordelias Werber, Galliens König mit seinem lustigen Adjutanten Mumford; dann Cornwall und Cambria mit je einem Diener, wie sie sich auf der Fahrt begegnen.

Das folgende, wieder parallel gestellte Bilderpaar bringt die Verlobung:

Erst erhalten Cornwall und Cambria am Hofe von Leir feierlich Goneril und Ragan. Dann trifft Galliens König die klagende Cordelia vereinsamt im Walde, er erkennt ihren Werth, bedauert ihr Geschick und reicht ihr trotzdem seine Hand.

Damit schliesst der erste Abschnitt der Handlung.

Die Compositionsweise ist ganz eigenartig. Nicht nur wird alles direkt dargestellt, auch jedes Theilchen der Handlung wird für sich abgeschlossen vorgeführt. Was Shakespeare in ein einziges Bild verschmilzt, zerstückelt unser Dichter in sieben Bilder, was Shakespeare — noch reicher in Charakteristik, Motivirung und Situation — mit kaum 300 Zeilen erledigt, dazu benöthigt unser Dichter mehr als 700, und das ohne Weitschweifigkeit in der sprachlichen Darstellung. Es fehlt eben noch an Kraft des Zusammenfassens. Darum wird die Wirkung in den geistigen Wechselbeziehungen gesucht, die der eindringlichen Anordnung der Theile entspringen. Das Stilgefühl ist bei unserem Dichter hierfür so stark ausgebildet, dass die beabsichtigten Wirkungen sogar im äusserlichen Bau ihren greifbaren Ausdruck finden. So zerfällt unser Abschnitt von der Aufwühlung und Beruhigung in zwei Hälften von fast gleicher Länge: 334 + 378 Zeilen. Die erste bringt geradlinig entwickelt und kräftig ansteigend: Programm — Complott — Explosion. Auch in der Masse schwellen die drei Bilder von 93 zu 101 und 140 Zeilen immer mächtiger an. Ebenso zeigt die zweite Hälfte steigende Bedeutung bei wachsender Ausdehnung: Die Werber-Bilder mit 119 (55 + 64) Zeilen,
die Werbungs-Bilder mit 259 (100 + 159) Zeilen.

Zweiter Abschnitt: Leirs Bedrängnis.

Der König verfeindet sich mit Goneril.

Von der falschen Ragan mit heuchlerischer Freundlichkeit aufgenommen, merkt er nicht, wie die entartete Tochter sogar gegen sein Leben Anschläge schmiedet.

Mit genauer Noth entgeht er dem Mordversuch.

Also dreistufig gliedert sich dieser Abschnitt. Als breites Mittelglied des ganzen Dramas ist er mit seinen 1214 Zeilen fast doppelt so lang als der vorausgehende. Die Handlung wird von Stufe zu Stufe äusserlich verwickelter, innerlich ergreifender, wie sich denn auch die Stufen in riesigem Anwachsen von 179 zu 419 und 616 Zeilen überbieten.

Dem entspricht auch die Gliederung der Stufen selbst.

Die erste zerfällt in nur drei Bilder: eingangs ein Klagemonolog von Perillus, dem Vertrauten des Königs, der die bedenkliche Lage seines Herrn ahnt; dann entwirft Goneril ihr Programm; schliesslich Leirs Bruch mit Goneril und Abreise zu Ragan.

Vielfältig u. z. in sieben Bilder gegliedert ist die zweite Stufe: eingangs enthüllt monologisch die Hauptperson dieses Theiles, Ragan, ihre Schlechtigkeit; im zweiten Bilde schickt Goneril ihren verläumderischen Boten an Ragan, die im vierten Leir heuchlerisch empfängt; das fünfte bringt die Ankunft von Gonerils Boten bei Ragan, dessen sich dieselbe versichert, um ihn im siebenten als Mörder gegen Leir zu dingen.

Bieten diese fünf Bilder in knapper Gedrängtheit — denn sie sind durchgehends recht kurz — die geradlinig vorschreitende Intrigue, so schieben sich mit dem dritten und sechsten zwei handlungslose Contrastbilder in überdeutlicher Absichtlichkeit dazwischen. Im ersteren rückt uns der Dichter die gute Cordelia vor Augen, indem sie monologisch ihrer Liebe zu Leir Ausdruck verleiht; im letzteren dasselbe Thema in Form eines Zwiegesprächs zwischen Cordelia und ihrem königlichen Gemahl. Beide Bilder sind ebenfalls knapp gehalten.

Ganz anders gliedert sich die dritte Stufe: In einem sehr breitstrichigen Bilde wird der Mordanschlag auf Leir und dessen Rettung vorgeführt — denn der Mörder, hingerissen von der Leidensgrösse seines Opfers, bereut — sowie Leirs Entschluss, nach Frankreich zu Cordelia zu fliehen. Dieses Bild allein umfasst 344 Zeilen, obwohl es nur in vier Szenen zerfällt, von welchen die ersten beiden die zwiespältige

und contrastirende Einleitung bilden (Leir und Perillus, die schwachen Greise im Walde voller Gottvertrauen ermattet einschlummernd — dann der halb komisch gefärbte zögernde Mörder), beide Szenen ganz kurz von je 20 Zeilen; hierauf die breite, aber tief bewegte Hauptszene mit 271 Zeilen; endlich in knappem Abschluss Leir und Perillus allein, die Flucht beschliessend, 34 Zeilen.

Dieses Hauptbild nun wird von vier kürzeren Bildchen in wirksamem Gegensatz umsponnen: Ein Gesandter Cordelias, der sie mit Leir versöhnen soll, sucht vergebens bei Goneril nach dem König. Er will bei Ragan weiterforschen. Auch hier ist seine Mühe erfolglos. Dazwischen ein halb komisches Bild zur sachlichen Vorbereitung auf das folgende: Cordelia, ihr Gemahl und Mumford beschliessen an die See zu gehen.

Dritter Abschnitt: Leirs Vergeltung.

Der dritte Abschnitt ist im Ganzen knapp gehalten mit seinen 668 Zeilen, zeigt also ungefähr dieselbe Länge wie der erste Abschnitt. Gleich diesem zerfällt er in zwei Hälften: erst Leirs Flucht nach Frankreich und herzliche Aufnahme bei Cordelia, dann siegreicher Rachezug gegen England. Die erste Hälfte mit 366 Zeilen ist länger als die zweite mit 302 Zeilen. Man merkt die Absicht des Verfassers, gegen das Ende hin zu verdichten, also kräftig abzuschliessen.

Noch deutlicher zeigt dies die Gliederung der beiden Theile.

Der erste zerfällt in zwei breitere Bilder, wovon das eine — mit 105 Zeilen — Leir auf seiner bedrängten Flucht, das andere — mit 261 Zeilen — seine herzliche Aufnahme durch Cordelia vorführt. Dagegen setzt sich der zweite Theil aus acht, meist sehr kurzen, stark bewegten Bildchen zusammen: als Einleitung ein Monolog Ragans, der Böses ahnt; dann Einschiffung der Franzosen; schlechte englische Küstenwacht; Landung der Franzosen; erste Niederlage der Feinde; Wortstreit der beiden Parteien vor der Hauptschlacht; Flucht der Feinde; Leirs Wiedereinsetzung in Macht und Würde.

Ueberschaut man den künstlerischen Bau der Handlung, so theilt sich darnach das Drama in 3 Hauptabschnitte:

1) Leirs Verblendung mit 712 Zeilen.
2) Leirs Bedrängniss „ 1214 „
3) Leirs Vergeltung „ 668 „

Einleitung und Schluss sind also ziemlich kurz gehalten im Gegensatz zur breitgeführten Mitte.

Einleitung und Schluss zerfallen im weiteren in je zwei Theile: Verkennung und Verlobung der Töchter einerseits, andererseits Flucht nach Frankreich und Rückkehr nach England. Die Einleitung zeigt Expansion ($334 < 378$ Zeilen), der Schluss Compression ($366 > 302$ Zeilen), in beiden Fällen noch verschärft durch die entsprechende Gliederung in Bilder.

Die Mitte ist dreitheilig ($179 < 419 < 616$ Zeilen) und bringt bei expansiver Tendenz den Bruch mit Goneril, die Intrignen Ragans und den Mordanschlag auf Leir.

So zeichnet sich die künstlerische Stoffgliederung nicht nur durch grosse Klarheit aus, sondern es spiegelt sich bereits in den Formen der Charakter ihres Inhaltes. Sehr bewegt und stark zerstückt bringen sie eine Fülle von atomisirter Handlung in meist gedrängter Fassung.

Nur selten erweitert sich die knapp-thatsächliche Darstellung zur breiteren Ausmalung von dramatischen Schaustücken oder Stimmungsbildern. So zu Eingang des Dramas Leir im Staatsrath (mit Anklängen an Gorbodue I_2), Cordeliens Verstossung, ihre Verlobung im Walde, Leirs Bedrängniss durch den Mörder, seine Noth auf der Flucht, seine Aufnahme bei Cordelia — Szenen, die schon äusserlich durch ihre Länge auffallen. Aber auch hier ist die aufgedonnerte oder rührselige Rhetorik immer nur Mittel zum Zweck, nichts weiter als Schmuck. Diese Szenen erzielen eben die angestrebte Wirkung hauptsächlich durch ihren Eigengehalt. Nur verstärkt wird diese Wirkung der concreten Zeichnung durch Übermalung mit farbensatter Rhetorik. Diese ist allerdings von dem classicistischen Drama entlehnt. Doch kann man hier nur von einer oberflächlichen Beeinflussung, nicht aber von einer sklavischen Nachahmung sprechen. Denn in unseren Stimmungsbildern

geschehen die Gefühlsergüsse nicht vor oder nach dem Ereigniss, sondern in demselben. Unser Dichter hat eben ein anderes Mittel, Stimmung zu erzeugen, als die direkt vorgehenden Classicisten, welche ihre Bühnenfiguren undramatisch lyrisiren lassen. Unser Dichter sucht und findet seine Wirkung auf formalem Wege durch die eindringliche Gruppirung seiner Handlungselemente, in deren Gleich- oder Gegenstellung.

Diese schematische Stoffgliederung findet ihr Seitenstück in der *Behandlung der Figuren.*

Deutlich scheiden sich dieselben in drei Gruppen. 9 Stück muss man als *Episodenfiguren* bezeichnen. Sie nehmen keinen persönlichen Antheil an der Gesammthandlung, sondern verdanken ihr Dasein nur der Verknüpfung mit einer vereinzelten Handlungsphase. Schon äusserlich kennzeichnen sie sich durch ihr Erscheinen in nur 1, höchstens in 2 Bildern. Es sind die zwei Captains, die zwei Watchmen, die zwei Mariners, die zwei Servants und der eine Nobleman, also die namenlosen Subalternen. Die zweite Gruppe bilden die relativ mehr beschäftigten *Nebenfiguren.* Sie erscheinen in 3 oder 4 Bildern. Hierher gehören der intriguirende Vertraute der bösen Schwestern, Skalliger, zu Beginn des Stückes, weiters der Bote Gonerils, der von Ragan zum Morde Leirs angestiftet wird, und der Gesandte Cordelias, der Leir aufsuchen soll, beide in der Mitte des Stückes. Es sind also Executivorgane der *Hauptfiguren.* Diese — in 6 bis 11 Bildern, also stark beschäftigt — bestehen aus 9 Stück und zerfallen in zwei Gruppen, die guten und die bösen: Leir mit seinem getreuen Perillus (Shakespeares Kent) und Cordelia mit ihrem braven Gemahl (dazu dessen komisch-gefärbter Begleiter Mumford) einerseits, andererseits Goneril mit Cornwall und Ragan mit Cambria. So stehen den 4 Guten 4 Böse gegenüber, und es zerfällt jede Gruppe wieder in zwei gleiche Hälften — nicht nur im Personenverzeichniss, sondern auch im Stücke. Leir erscheint in 11 Bildern, davon 8 mal zusammen mit Perillus. Galliens König erscheint 9 mal, theils zusammen mit Mumford, theils mit Cordelia.

Goneril — Cornwall . . . . erscheinen 3 mal.
Ragan — Cambria . . . . „ 2 „
Goneril — Ragan . . . . „ 2 „
Cornwall — Cambria. . . . . „ 2 „
Goneril — Cornwall — Ragan — Cambria „ 2 „

Ebenso schematisch giebt sich die Gruppirung der Figuren hinsichtlich ihrer Bethätigung. Wir haben neben den 4 initiativen Figuren ihre entsprechenden 4 Mithelfer:

Leir — Goneril — Ragan — Cordelia
Perillus — Cornwall — Cambria — Gallias King

Ähnlich haben die 4 Fürsten — wenn sie allein auftreten, immer eine Art Vertrauten in mehr oder weniger dienender Stellung bei sich: so

Leir den Perillus
Cornwall „ 1. Servant
Cambria „ 2. Servant
Gallias King „ Mumford,

Figuren, die mit dem classicistischen Vertrauten ihrer Bedeutung nach gar keine Ähnlichkeit haben, denn Perillus ist über den Rahmen derselben weit hinausgewachsen und schon in der Quelle gegeben, während die übrigen als Träger der Komik echt nationale Prägung tragen.

Dieser figurale Schematismus verleiht dem ganzen Drama eine aufdringliche Deutlichkeit, welche bei der Jugendlichkeit der Gattung nicht überraschen kann.

Der *technische Bau* entspricht dem künstlerischen.

Unser Stück ist mit seinen circa 2600 Zeilen ziemlich lang, wie dies ja die bedeutende Stofffülle bedingt. Die classicistische Aktgliederung kennt es ebenso wenig, wie die Beschränkung durch die Einheit von Ort und Zeit. Diese lässt sich gar nicht bestimmen und bei dem Mangel an Ortssinn muss man sich mit dem Hinweis auf mindestens 14 verschiedene Locale begnügen. Unser Drama zerfällt in 32 Bilder, die bei einer Durchschnittslänge von 81 Zeilen im Ganzen sehr kurz genannt werden müssen. Schwanken doch 28 zwischen 11

und 118 Zeilen (wovon auf solche bis 50 Zeilen 12 und über 50 Zeilen 16 Stück kommen), während die 4 übrigen sich zwischen 140 und 344 Zeilen bewegen. Zu dieser Kürze stimmt es, dass neben 20 Bildern, die sich auch nur in 2, 3 oder 4 Szenen theilen, 12 ungegliedert bleiben als Beweis für die starke Zerklüftung der stofflichen Elemente.

Den Bildern entsprechen die Szenen. Nur 4 sind breiter gehalten und überschreiten 100 Zeilen (von 109 bis 271). Gerade $^1/_5$ hält sich in der bescheidenen Ausdehnung von 50—100 Zeilen, $^4/_5$ sind kurz, wovon wieder die starke Mehrheit gar nur höchstens 20 Zeilen erreicht.

Aus dieser Engmaschigkeit des Szenennetzes ergiebt sich die formale Gruppirung der Figuren. Selten häuft der Dichter dieselben, so dass nur 9 Vielgespräche von 4 bis 9 Figuren entstehen. Selbst die Dreigespräche sind durch die Anzahl von 9 nicht gerade stark vertreten. Den Löwenantheil hingegen nimmt das Zweigespräch in Anspruch mit 30 Stück, und sehr zahlreich erscheint daneben der Monolog mit 22 Stück. Der Mangel an Concentrationskraft lässt die figurenreicheren Formen nicht gedeihen, während das Streben nach Deutlichkeit den erklärenden Monolog sehr fördert, allerdings nur hinsichtlich seiner Häufigkeit, nicht aber in seiner Ausdehnung, denn der nationale Monolog ist kurz im Gegensatz zu dem langen, betrachtenden der Classicisten. Trotz dieser Kürze umfasst er hier ein volles $^1/_9$ der gesammten Stoffmasse, wovon der Dialog schwache $^2/_3$, das Vielgespräch ein starkes $^1/_4$ in Anspruch nimmt.

Wenn nun auch die *dramatische Gestaltungskraft* unseres Dichters in Hinblick auf die technische und künstlerische Ausführung nicht sehr bedeutend erscheint, so zeigt er doch eine scharf geprägte Eigenart. Allerdings nur die der Gattung. Wir haben hier den Typus des ernsten, nationalen Dramas in fast völliger Reinheit. Unser Stück hat sich eben vom Einflusse der Moralität durchaus befreit und sich dem des classicistischen Dramas nicht unterworfen. Freilich ob K. L. auch das erste Beispiel solcher Art bildet, bleibt fraglich; denn in

chronologischer Hinsicht haben wir nur eine ziemlich späte untere Grenze — das Stück wurde 1593 licensirt. Doch die genaue Datirung kann unsere Ausführungen nicht beeinträchtigen, weil K. L. — gleichviel ob als erster oder nur früher Beleg — sicherlich ein echtes und lehrreiches Beispiel für die ausgereifte nationale Gattung bietet. Es hat die früher schon aufspriessenden Keime derselben in organischer Entwicklung gezeitigt und trägt das Merkmal des Kräftig-Urwüchsigen an sich, da Inhalt und Form in reiner Harmonie einander decken, *ein* künstlerischer Geist das Ganze durchweht.

Ist damit das dramatische Talent unseres Dichters ein ehrliches, so zeigt es sich auch gar nicht als unbedeutend, wenn man seine schöpferische Thätigkeit an den *Quellen* des Stückes misst. Welche Version der Learfabel ihm vorgelegen, wird sich allerdings kaum mit Bestimmtheit nachweisen lassen. Hier genügt es aber, darauf hinzuweisen, dass unser Dichter allen Versionen gegenüber die äussere Handlung verdichtet, indem er in seinem Drama Schlag auf Schlag folgerichtig und pausenlos niederfallen lässt im Gegensatz zur episch-loser gefügten Chronik. Aber auch die innere Handlung gestaltet er straffer durch kräftigere und sinnfällige Zuspitzung der Konflikte. So wenn er die schlechte Behandlung Leirs durch die bösen Töchter bis zum Mordanschlag steigert, welcher dann wieder die rasche Flucht zu Cordelien als nothwendige Folge nach sich zieht. In der Ausbeutung rührender Situationen hinwiederum verbreitert er die immer sachlich-knappe Chronik bis zum Stimmungsbild. Ebenso neuschöpferisch ist er hinsichtlich etlicher Figuren. Als wichtigste erscheint Perillus, der nur in den Gesta Romanorum als persönlich gänzlich unbetonter squyere angedeutet ist, im Drama aber nicht nur zum starkindividualisirten, treuen Vasallen lebensvoll charakterisirt wird, sondern überdies noch als Contemplationsfigur dem Dichter dazu dient, reale Vorgänge oder ideellen Stimmungsgehalt dem Publikum in verstandesmässiger oder gemüthvoller Weise zu verdeutlichen.

VI.

MISCH-TYPEN.

Hat uns King Leir den nahezu reinen Typus des heimischen Dramas gezeigt, so sehen wir in den nun zu behandelnden Stücken eine Mischung des heimischen und fremden Stils. Der künstlerische Vorgang ist dabei ziemlich roh, denn die widersprechenden Elemente werden nur äusserlich verbunden. Die Dichter sind eben bloss geschickte Bühnenpraktiker zu nennen, da sie ihr Publikum durch die starken Reizmittel beider Kunstrichtungen zu packen suchen.

Hieher gehört vor allem

SOLIMAN AND PERSEDA.

Es ist eine Liebestragödie, wie schon der Titel errathen lässt, der vollständig eigentlich Erastus, Perseda and Soliman lauten sollte; denn es ist eine moderne Liebestragödie: nicht die classische, ehebrecherische Liebe, die innerlich sündige bildet das Thema, sondern die berechtigte Liebe zwischen dem jungen Mann und jungen Mädchen, wobei die tragische Wendung durch einen äusseren Konflikt, durch den Nebenbuhler, hier Soliman, hereingetragen wird. In dem Wechselspiel dieser drei Figuren, des Liebhabers, der Liebhaberin und des Nebenbuhlers ersteht der einfachste Typus der romantischen Liebestragödie. Er kann leicht erweitert werden, wenn z. B. eine Nebenbuhlerin dem Liebhaber zur Seite tritt. Diese störenden Elemente können sogar verdoppelt, ja verdreifacht werden. So zeigt das wenigstens mit Vorliebe die Comödie, besonders

die shakespearesche. Die Tragödie aber hält sich an die einfacheren Typen, weil sie nicht in verwirrender Mannigfaltigkeit, sondern in tiefgreifender Einfachheit ihre Stärke sucht. Dies sieht man auch an der Mustertragödie: neben Romeo und Julia der einzige Nebenbuhler Paris.

Gerade in Hinblick auf dieses Meisterdrama erkennt man für unser Stück, wie wenig sein Dichter dieses dankbare Motiv auszubeuten versteht. Erst mit dem vierten Akt treten die drei Hauptfiguren in enge Beziehung. Um das Drama auf die nöthige Länge zu bringen, hilft sich der Dichter mit einer weitausgesponnenen Vorgeschichte, welche die ersten drei Akte füllt: der Liebhaber kommt unschuldiger und zufälliger Weise in den Verdacht der Untreue; durch die Art seiner Rechtfertigung wird er zum Mörder; er muss also von Cypern fliehen und geht zu Soliman; Perseda — nun aufgeklärt über ihr unbegründetes Misstrauen — beschliesst Erast zu folgen; noch vor der Ausführung dieses Planes wird sie von den siegreichen Türken als Gefangene nach Constantinopel gebracht. Nicht nur dass diese Handlung mit dem folgenden gar keinen inneren Zusammenhang hat, sie trägt auch einen ganz anderen Charakter: sie zeigt eine comödienhafte Verwicklung mit ernstem Ausgang, der verhängnissvollen Flucht der Liebenden nach der Türkei. Ereignisse und Conflicte stehen im Bann des blinden Zufalls, anstatt psychologischen Nothwendigkeiten zu entspringen.

Auf solchen jedoch baut sich die folgende Haupthandlung der letzten beiden Akte auf: der siegreiche Feldherr Brusor bietet die gefangene Perseda seinem Fürsten als Geschenk dar, Soliman verliebt sich in die Widerstrebende. Da erscheint Erast. Die Liebenden finden sich zu ihrer höchsten Freude. Gerührt unterdrückt Soliman seine Leidenschaft, ernennt Erast zum Statthalter von Cypern und drängt im Vorgefühl seiner Schwäche die Liebenden zu rascher Abreise. Doch die zurückgedämmte Begierde Solimans bricht wieder hervor, überdiess aufgestachelt von Brusor, der in Erast den Nebenbuhler in der Fürstengunst neidisch hasst. Er räth, Erast unter der falschen Anklage des Hochverraths aus

dem Wege zu räumen, dann werde sich Perseda gefügig erweisen. Soweit der vierte Akt.

Der fünfte führt erst das Liebesglück von Erast und Perseda in Cypern vor, das bald unterbrochen wird von Brusor, der Erast nach Constantinopel beruft. Hier wird dieser durch falsche Zeugen des Hochverraths überwiesen und erdrosselt. Soliman bereut und wüthet gegen Zeugen und Henker. — Perseda erfährt in Cypern von dem Vorgefallenen. Erst tötet sie des falschen Brusors Gemahlin, dann rüstet sie Cypern gegen Soliman, denn sie will lieber sterben, als ihm angehören. — Soliman belagert Cypern und verwundet die als Mann verkleidete Perseda im Gefechte. Sterbend giebt sie sich zu erkennen und gewährt ihm einen Kuss. Ihre vergifteten Lippen bringen ihm den Tod. Zuvor noch hat er bereut und als letzten Wunsch ein gemeinsames Grab mit Erast und Perseda begehrt.

Unser Drama ist also nicht nur in seinem Hauptthema modern, sondern auch in seiner Darstellungsart national. Es bringt die ganze, sein Thema illustrirende Geschichte auf die Bühne; ja noch mehr: in seinem stofflichen Heisshunger dramatisirt es eine überreiche und überflüssige Vorgeschichte. Trotzdem prunkt es mit classicistischem Flitter; nicht nur in der Sprache, besonders gelegentlich der zahlreichen Monologe, sondern hauptsächlich durch Chor und Akteintheilung. Ueber ersteren wurde schon oben (p. 75) gesprochen. Die letztere zeigt deutlich den Grundfehler in der Composition des Stückes, dessen Zerfall in zwei Handlungen, die Liebesintrigue der Vorgeschichte und die Liebestragödie der Hauptgeschichte. Die erstere spielt in den beiden ersten, die letztere in den beiden letzten Akten. Der mittlere, dritte Akt, das abgequälte Verbindungsglied verräth sich schon äusserlich durch seine auffallende Kürze von 253 Zeilen.

Grosse Ähnlichkeit mit „Soliman and Perseda“ zeigt

LOCRINE.

Der stoffliche Unterschied ist freilich bedeutend, denn die unbekannte Quelle zu S. a. P. ist wohl eine Novelle,

hier aber liegt eine Chronik zu Grunde. So mischt sich unser Drama aus politischen und familiären Elementen, während bei S. a. P. die politische Handlung nur gegen den Schluss als Folie dienen musste. Weiters unterscheidet sich das Hauptthema von dem des vorigen Stückes durch sein classicistisches Gepräge: es ist der Ehebruch. Trotzdem besteht aber eine tiefgreitende Ähnlichkeit in der unorganischen Autschwellung der äusseren Handlung.

Auch in diesem Drama setzt die Haupthandlung erst mit dem vierten Akte ein: Locrine feiert den Sieg über Humber. Dessen Gemahlin Estrild erscheint unter den Gefangenen. Locrine verliebt sich in sie trotz des Tadels seines Oheims Corineus, der zugleich der Vater seiner Frau Guendolen ist. In einer Zwischenszene sehen wir dann den Jammer des auf der Flucht fast verhungernden Humber. Sieben Jahre später fällt die nächste Szene — ein Monolog, worin Locrine berichtet, er habe Estrild die ganze Zeit hindurch versteckt und als seine Maitresse gehalten. Eine weitere Zwischenszene rückt uns Humbers Selbstmord vor Augen. Soweit der vierte Akt.

Im fünften hören wir erst die Todtenklage um Corineus. Locrine, der nun freie Hand hat, verstösst seine Frau, verbannt ihren Bruder und nimmt Estrild zu sich. Die Geschädigten verbünden sich zum Kriegszug gegen Locrine. Dieser blickt an der Spitze seiner Getreuen in vertrauensseligem Übermuth der Zukunft entgegen. Wortstreit der beiden Parteien vor der Schlacht. Locrine mit Estrild auf der Flucht; beide beschliessen durch Selbstmord ihr Leben. Sabren, ihre Tochter, ist versprengt, will sich tödten, wird gefangen; nun findet sie den Muth zu sterben, um den grausamen Qualen ihrer rachgierigen Feinde zu entgehen. Guendolen triumphirt.

Nur in den Höhepunkten der Entwicklung ist also diese Handlung dargestellt und da in der pompös-rhetorischen Situationsschilderei des Classicismus, wenn man von der eingesprengten, nationalen Schlachtentechnik absieht.

Um nun das Drama auch dem volksthümlichen Geschmack anzupassen, somit reichlich mit äusserer Handlung

auszustatten, wird in den ersten drei Akten die äussere Vorgeschichte breitspurig entwickelt.

Der erste Akt bringt in classicistischer Art unter starker Anlehnung an Gorboduc und King Leir eine prunkende Staatsszene, worin der alte König Brutus seinen ältesten Sohn Locrine zum Nachfolger in der Würde ernennt und ihn mit seiner Nichte Guendolen verlobt, während er seine anderen beiden Söhne spärlich abfindet. Darauf stirbt Brutus. In einer kurzen Nachszene trifft Locrine die Vorbereitungen zu seiner Vermählung.

Der zweite Akt schildert den glücklichen Anfang von Humbers Eroberungszug gegen Albion. Zuerst erklärt Humber seinen Kriegsplan. Dann rüstet Albanact, Locrines Bruder zur Abwehr. Hierauf Streitrede der Gegner vor der Schlacht. Endlich diese selbst: sie beginnt zum Vortheil Albanacts, wendet sich aber bald gegen ihn, so dass er, um der Schmach der Niederlage zu entgehen, sich selbst das Leben nimmt. In einer Schluss-Szene feiert Humber den Sieg.

Der dritte Akt bringt das Gegenspiel. Erst hört Locrine von der Niederlage und dem Tode seines Bruders und beschliesst den Rachezug. Dann Warnung Humbers durch den Geist Albanacts. Hierauf Locrines Ansprache an die Seinen vor der Schlacht. Wortstreit zu Beginn der Schlacht. Endlich der geschlagene Humber auf der Flucht in Verzweiflung, die durch das wiederholte Erscheinen des Geistes noch gesteigert wird.

Der zweite und dritte Akt sind also völlig in der Art der heimischen Historie mit ihrer bis zur Schablone ausgebildeten Schlachtentechnik gehalten, was nicht verhindert, dass sie von der classicistischen Rhetorik umrankt wird.

Dass aus der Rüstkammer des Classicismus auch der Dichter Locrines den Chor und mit diesem die Akteintheilung geholt, wurde schon oben (p. 76) ausgeführt.

Eine *Vergleichung der beiden Dramen* „Soliman and Perseda“ und „Locrine“ ergiebt also als gemeinsame classicistische Merkmale die Bewahrung des Chores, die Einführung der Akte, reichlich verwendete Stimmungsbilder, üppig

wuchernde Rhetorik. Andererseits stellen aber auch gemeinsame, nationale Züge die beiden Dramen auf eine Stufe. Am auffälligsten berührt die breite Ausbildung des Komischen, womit der Bruch mit der classicistischen Stileinheit und Stilreinheit vollzogen wird. Und nicht nur als unorganisches Einschiebsel in Form von zusammenhangslosen Zwischenspielen tritt die Komik auf, sie wird öfters mit der Haupthandlung selbst versponnen. Wichtiger aber ist die Aufschwellung unserer Dramen mit innerlich überflüssiger Handlung, welche durch breit ausgeführte Vorgeschichten hereingezerrt wird. Die Folge bildet ein Zurückdrängen des sentimentalen Elementes zu Gunsten des fabulösen.

Natürlich finden diese compositionellen Eigenthümlichkeiten ihren Ausdruck im technischen Bau unserer Stücke. Organisch gliedern sie sich in Bilder, denn der Bruch mit den Einheiten — früher noch mühselig verkleistert durch Mangel an Local- und Zeit-Ton — wird nun offen durchgeführt: Ort und Zeit werden an den Bildern nicht nur betont, sondern bedingen oft als reale Factoren die Ereignisse mit. Weiters macht eine mitunter sehr lebhafte szenische Gliederung der Bilder das Ganze geschmeidig in einer Art, die von der einförmigen Schwerfälligkeit der classicistischen Dramen erfreulich absticht. Endlich wird auch bei der Figurenbehandlung mit der alten Regel, höchstens Dreigespräche zu bilden, gründlich aufgeräumt. Die Szenen mit 4 bis 9 Figuren nehmen an Zahl bedeutend zu. Auch verlieren die Figuren ihren episodischen Charakter, indem die bedeutenderen öfter als bei der classicistischen Tragödie in die Handlung hereingezogen werden. Fünf-aktige stellen sich ein, die dort ganz gefehlt haben, vier-aktige werden häufig, die dort nur selten anzutreffen waren. Daneben erscheint mit der reich entwickelten äusseren Handlung eine Menge von minderwerthigen Hülfsfiguren: ein- und zwei-aktige.

Man muss unsere Stücke als Zwittergeschöpfe bezeichnen. Sie schwanken zwischen der stilisirten fremden und realistischen einheimischen Richtung in unentschlossenem, oberflächlichem Eklekticismus hin und her. Das stimmt auch zu ihrer Entstehungszeit, die freilich wieder nur beiläufig — mit den achtziger Jahren — angegeben werden kann.

In etwas reiferer, mehr ausgeglichener Weise zeigt solchen Eklekticismus:

THE SPANISH TRAGEDY

Auch in Kyds Drama kann man den nationalen und classicistischen Typus noch im einzelnen verfolgen.

An den letzteren erinnert — äusserlich am deutlichsten — eine Art von *Chor*. Andreas Ghost und Revenge leiten das Stück ein und lassen es dann als unsichtbare Beobachter an sich vorüberspielen, um bei jedem Aktschluss eine kurze Kritik über das Geschaute zu geben. In dieser rückläufigen Betrachtung allein liegt der Vergleichungspunkt mit dem classicistischen Chor. Denn eigentlich und zu Beginn des Dramas ist der Geist nichts anderes als die aus Seneca und dessen getreuen Nachtretern entlehnte Stimmungsfigur, wie eben die ganze erste Szene sowohl in Bezug auf die beiden Figuren, den Geist und das Gespenst, als auch hinsichtlich der Situation, ja sogar in der decorativen Ausstattung eine getreue Nachbildung von Senecas Thyest I, darstellt, wo des Tantalus Geist mit der Furie rachedürstend erscheint. Die Stimmungsfigur ist also hier im weiteren Verlaufe mit den Obliegenheiten des Chores betraut worden, und dieser hat dadurch persönliches Leben und eine engere, wenn auch nur geistige Verbindung mit dem Drama gewonnen.

Wesentlicher als dieser Ueberrest des Chores ist für den classicistischen Charakter unseres Stückes dessen reiche *Vorgeschichte*.

King Leir beginnt mit dem Anfang der Stofffabel, die Sp. Tr. mitten im Fluss der Ereignisse: Spanien und Portugal haben sich verfeindet, die Schlacht ist geschlagen, worin Andrea ums Leben gekommen und der feindliche Prinz Balthasar gefangen worden von Horatio und Lorenzo, die sich über den Ruhm dieser Waffenthat entzweien. Dem Viceroy von Portugal ist in Balthazar sein Sohn verloren, der Schwester Lorenzos, Bell-Imperia, in Andrea ihr Bräutigam gestorben. — Diese Fülle von Ereignissen und Verhältnissen muss nun der

Dichter zu Beginn seines Dramas exponiren, und das geschieht in vorwiegend classicistischer Art. Andreas Geschichte bringt die erste Szene, also durchaus senecaïsch. Balthasars Gefangennahme meldet zu Beginn der zweiten Szene der General an den König in der classicistischen Form eines Botenberichtes, der nur ganz wenig dialogisch zersetzt wird. Eingangs der dritten Szene vergegenwärtigt die rhetorisch-breitgesponnene Klage des Viceroys dessen Beziehungen zur Vorgeschichte. Endlich berichtet im Anfang der vierten Szene Horatio seines Freundes Andreas Tod an dessen Braut Bell-Imperia, allerdings bereits in stark dialogisirter Form.

An diese Berichte setzen sich aber sofort die Keime der folgenden Handlung an, gewiss ein Zug heimischer Compositionsweise. So wird in der zweiten Szene die Feindschaft zwischen Horatio und Lorenzo durch das ausgleichende Urtheil des Königs nur verschärft. So spinnt in der dritten Szene Villuppo seine Intriguen gegen Alexandro. So verliebt sich in der vierten Szene Bell-Imperia in Horatio und weist den werbenden Balthasar ab. Der Zündstoff für die neue Handlung ist gehäuft, während die alte durch das Versöhnungsbankett zwischen Spanien und Portugal beschlossen wird.

Dies der erste Akt mit seiner classicistischen Exposition und zugleich dem kräftigen Anspinnen der Handlung in nationaler Art.

Im zweiten Akte gelangen die Keime der Handlung zu rascher Entwicklung: der abgewiesene Balthasar ist unglücklich, zwischen Horatio und Bell-Imperia bricht die Liebe durch, der König beschliesst eine politische Heirath von Bell-Imperia mit Balthasar, die Liebenden werden bei ihrer Zusammenkunft von Lorenzo, Balthasar und ihren beiden Helfershelfern Pedringano und Serberine überfallen, Horatio wird ermordet, Bell-Imperia fortgeschleppt, Hieronimo erscheint zu spät, er kann den todten Sohn nur beklagen und Rache schwören.

In der frischen Führung der Handlung national, entbehrt die Darstellung der classicistischen Färbung nicht ganz. Wo die Action zur Situation erstarrt und Gemüthswallungen aus-

brechen, wie zu Beginn mit dem klagenden Balthasar oder am Schluss mit dem jammernden Hieronimo, da setzt die Rhetorik ein, sei es in prunkhaften Jeremiaden monologischer Natur, sei es in glitternden Stichomythien dialogischer Art.

Das gleiche Gepräge trägt der dritte Akt. Eine Fülle von äusserer Handlung. Erst wird die portugiesische Episode erledigt: der heimkehrende Gesandte erweist Alexandros Unschuld, Villuppo büsst seine Verläumdung mit dem Tode. Dann eine Szenenreihe am spanischen Hof: Hieronimo sucht vergeblich nach Aufklärung des Mordes. Einem Brief Bell-Imperias, der alles enthüllt, will er nicht glauben, bevor er nicht kräftigere Beweise erhalten. Mittlerweile entledigt sich Lorenzo in geschickter Intrigue seiner beiden Helfershelfer, indem er Serberine durch Pedringano meuchlings erschiessen, diesen dabei verhaften und dafür hängen lässt. Der Henker überbringt darauf Hieronimo einen Brief Pedringanos an Lorenzo, wodurch die Enthüllung Bell-Imperias bestätigt wird. Hieronimos Fluch auf Lorenzo.

Noch deutlicher drängt sich hier das nationale Element durch. Etliche Szenen und Figuren sind theilweise auf eine komische Wirkung hin angelegt. Andererseits tragen die Monologe von Lorenzo, der sich als teuflischer Bösewicht schildert, und Hieronimo, der klagt und flucht, classicistische Rhetorik zur Schau.

Der vierte Akt fällt besonders auf durch die Kargheit an äusserer Handlung. In der ersten Szene wird Horatios Mutter Isabella aus Schmerz wahnsinnig, in der zweiten klagt die gefangene Bell-Imperia über Hieronimos Saumseligkeit — es sind also Stimmungsbilder in classicistischer Manier. In der dritten Szene trifft die befreite Bell-Imperia mit Lorenzo und Balthasar zusammen und erschreckt sie durch eine räthselhafte Kälte — es ist eine in undeutlichem Grau gemalte Spannungsszene. In der vierten und den folgenden Szenen liegt auf Hieronimo das Schwergewicht. Der Schmerz macht ihn fast wahnsinnig, treibt ihn nahe an den Selbstmord, doch er gewinnt mit der Hoffnung auf Rache neuen Lebensmuth. Zwar wühlt er weiter in seinem Schmerz nach dem durch

Lorenzo vereitelten Versuch, sich beim Könige Gehör zu verschaffen; doch zugleich täuscht er damit seine Umgebung und besonders seine Feinde, die ihn für wahnsinnig und damit unschädlich halten. Bei der Vorbereitung zur Heirath von Bell-Imperia mit Balthasar heuchelt er Freundschaft für Lorenzo.

Hiermit erobert sich die dramatische Darstellung ein neues Gebiet; das bewegte Innenleben der Hauptfigur wird ausführlich geschildert. Im nationalen Drama hatte dafür die reiche, von Ereigniss zu Ereigniss stürmende äussere Handlung keinen Platz gelassen, im classicistischen Drama nahm das Ausströmen einfacher Leidenschaften allen Raum weg. Erst hier findet sich der Keim zum späteren Charakterdrama, wie es Hamlet oder Lear in höchster Entfaltung bieten. Sie sprengen auch, ganz wie unser Stück, den Rahmen der politischen Handlung, um die Wandlungen des Seelenlebens vom Helden aufzudecken.

Der fünfte Akt bringt mit dem Vollzug der Rache die Lösung. In der ersten, der Vorbereitungs-Szene beruhigt Hieronimo die ungeduldige Bell-Imperia und gewinnt dann den ahnungslosen Lorenzo und Balthasar zur Uebernahme von Rollen in einem Stück, das er zur Hochzeitsfeier aufführen will. Darauf eine kurze Zwischenszene mit Isabellens Selbstmord, das zweite Opfer des Verbrechens fällt wirkungsvoll knapp vor der Bestrafung der Verbrecher. Endlich die Hauptszene mit dem Schauspiel: darin ersticht Hieronimo den Balthasar, Bell-Imperia den Lorenzo und dann sich selbst. Darauf ersticht Hieronimo den Herzog von Castilien, Lorenzos unschuldigen Vater und zuletzt sich selbst. Es bleiben nur der König von Spanien, der um seinen Bruder Castilien, und der Viceroy von Portugal, der um seinen Sohn Balthasar trauert, am Leben, um mit dieser rührseligen Gruppe, zu deren Vervollständigung eben der unschuldige Castilien fallen musste, das Stück zu beschliessen.

Die nähere Betrachtung unseres Dramas hat gezeigt, wie in der Darstellung der nationale und classicistische Stil sich ablösen oder vermengen.

Bei den epischen und lyrischen Szenen tritt dieser ein, jener bei den dramatischen. So wechselt denn realistischer Dialog mit seiner knapp gefassten Lebhaftigkeit in buntem Durcheinander mit prunkenden Deklamationsstücken und schartgeschliffenen Stichomythien. Nur Vermischung, nicht Verschmelzung der Stilarten zeigt die Composition in den Einzelheiten.

Hingegen bietet sie in den grossen Zügen der Stoffbehandlung eine äusserliche Ausgleichung der beiden Elemente. Die Vorgeschichte unseres Dramas ist reich. Viel zu reich für ein nationales Drama, welches alles darstellt, erscheint sie aber auch viel zu arm für ein classicistisches Drama, das erst mit der Vorführung der Schlussphase anfängt. Das wäre hier Hieronimos äusseres und inneres Ringen um die Rache, also der Beginn des vierten Aktes. Kyd aber setzt bei seiner englischen Stofffreudigkeit viel früher ein. Ebenso national ist die Einfügung der selbständigen Episode am Hofe Portugals. Dass sie verhältnissmässig knapp durchgeführt wird, mag auf Kosten des classicistischen Formgefühls unseres Dichters zu schreiben sein. Ein Seitenstück hiezu bietet die Verwerthung der Komik. Ihre blosse Existenz widerspricht der classicistischen Stileinheit und Stilreinheit. Dafür hat sie auch keine selbständige Ausbildung erfahren, sie blitzt nur beiläufig in ernsten Szenen und Figuren auf.

Also auch da, wo der Dichter einen Ausgleich zwischen den beiden Stilarten sucht, bleibt das Ergebniss ein äusserliches. Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust — darf er als Künstler klagen. Nichtsdestoweniger ist sein Verdienst gross. Er hat durch die Vereinigung der beiden Richtungen ihrer Verschmelzung vorgearbeitet. Diese war freilich einem grösseren Genius vorbehalten, dem Marlowes.

Die eigenartige Composition der Sp. Tr. spiegelt sich in ihrem *technischen Bau* getreulich wieder.

Das Stück mit seinen mehr als 3000 Zeilen ist lang in Folge seiner nationalen Stofffülle. Es zerfällt nach dem Muster

seiner classicistischen Vorläufer in 5 Akte. Die weitere, nationale Gliederung in Bilder zeigt den Ausgleich. Es sind ihrer 23 gegenüber 32 in King Leir. Betrug dort die Durchschnittslänge 81 Zeilen, so beträgt sie hier 126 Zeilen, gab es dort hauptsächlich nur kürzere Bilder, so bewegen sich die unsrigen in allen Längen:

2 Stück	von ca.	20	Zeilen
5 „	„ „	50	„
9 „	„ „	100	„
5 „	„ „	200	„
2 „	„ „	300	„

Die hastende Lebhaftigkeit hat sich zu gelenkiger Beweglichkeit gemässigt, indem die verschiedenen geistigen Elemente immer die entsprechende Form gefunden haben.

Auch die Gliederung der Bilder macht Fortschritte. Ein starkes Drittel war in King Leir dank seiner zerklüfteten Handlung starr, d. h. ungegliedert; nur mehr ein starkes Fünftel ist es hier. Bloss in 2 bis 4 Szenen theilten sich die mässig gegliederten Bilder des King Leir; ausser 11 solchen besitzt die Sp. Tr. noch 7 von reicher Gliederung in 5 bis 8 Szenen. Neben sehr gemässigter Zerstückelung drängt also die Tendenz vor, mehrere Handlungselemente zu einem grösseren Ganzen zusammenzufassen, d. h. mehrere Szenen zur höheren Einheit des Bildes zusammenzuschliessen.

In der Szenengliederung ist die Sp. Tr. wieder durchaus national. Die kräftig geführte, verwickelte Handlung duldet keine langen Szenen:

	37	Stück sind	ganz kurz	(bis	20 Zeilen)
	35	„ „	ziemlich „	(bis	60 „)
	9	„ „	mässig lang	(bis	110 „)
und bloss	2	„ „	lang	(doch nur ca.	150 „).

In nothwendiger Übereinstimmung mit dieser Engmaschigkeit des Szenennetzes erscheint die Figurengruppirung von derselben Einfachheit wie im nationalen King Leir. In beiden Dramen ist das Zweigespräch sehr stark ausgebildet: es umfasst hier wie dort der Zahl nach fast die Hälfte aller Szenen (hier 38 von 83), und quantitativ ein starkes Drittel

von der Gesammtmasse (hier 1100 von 3000 Zeilen). Dem reichen Zweigespräch verdanken beide Dramen ihre frische Lebhaftigkeit. Dass sich dieselbe in unserem Stücke nicht bis zur Hastigkeit von King Leir gesteigert hat, ist zum geringeren Theile der Vermehrung des Drei- und Vielgespräches (von je $^1/_8$ auf je $^1/_6$) zuzuschreiben, hauptsächlich aber der Behandlung des Monologs. Er wird an Zahl gemindert (von einem starken $^1/_3$ zu einem starken $^1/_5$), an Ausdehnung vermehrt (von $^1/_9$ zu einem starken $^1/_6$). Classicistische Vorbilder und die breitere Darstellung des Innenlebens der Hauptfiguren haben das verursacht.

Hinsichtlich der Zahl und Stärke der Figuren zeigt unser stoffreiches Drama nichts auffälliges. Es benöthigt natürlich viele Figuren — nämlich 39, wovon ebenso natürlich wieder sehr viele nur zu episodischer Verwendung kommen können — nämlich 21, d. h. nur in je *einem* Akte und (mit einer einzigen Ausnahme) auch nur in je *einem* Bilde auftreten. Die übrigen 18 theilen sich zu gleichen Hälften in (3 fünfaktige und 6 vieraktige) Hauptfiguren und (2 dreiaktige und 7 zweiaktige) Nebenfiguren.

THE FIRST PART OF JERONIMO.

Bei einer Betrachtung der Sp. Tr. kommt man unwillkürlich auf das noch immer nicht völlig aufgekärte Verhältniss dieses Dramas zu Jeronimo.

Die Chronologie bietet leider keinen Anhaltspunkt zur Klärung der Frage, da die äusseren Kriterien, soweit sie mit den Daten des ersten Druckes (für Sp. Tr. 1592, für Jer. 1605) sicher sind, gar nichts besagen, im übrigen aber nur zu Vermuthungen führen.

Man war somit auf die Verwerthung von inneren Kennzeichen gewiesen. Darnach ergiebt sich allerdings als zweifellos, dass Jer. von Kyd nicht geschrieben sein kann. Die Sp. Tr. steht eben durchaus selbständig da, weil sie bei ihrer völlig ausreichenden Exposition des Vorspieles Jer. nicht bedarf. Hätte also Kyd erst Jer. und hierauf Sp. Tr. verfasst, so

wäre nicht einzusehen, warum er der letzteren eine so ausführliche Exposition gegeben, die doch Jer. in dramatischer Verlebendigung bereits gebracht. Hätte aber Kyd erst Sp. Tr. und dann Jer. verfasst, so wäre ebensowenig zu begreifen, wozu er sich dieser nicht nur völlig überflüssigen, sondern auch höchst undankbaren Aufgabe unterzogen. In jedem Falle blieben überdiess noch etliche schwere sachliche Widersprüche (v. pag. 111) unerklärlich. Man muss daher die Autorschaft Kyds für Jer. entschieden abweisen.

Nun fragt es sich, wann der Anonymus seinen Jer. verfasst habe. Dass das Stück vor der Sp. Tr. geschrieben worden sei, widerlegt sich einfach schon durch dessen Unselbständigkeit.

Wir stehen also vor der befremdlichen Erscheinung, dass ein überflüssiges Vorspiel hintennach von fremder Hand zugedichtet worden ist.

Zur Erklärung dieses Factums ist die stichhaltige Andeutung gemacht worden, dass das stoffliche Interesse an der Sp. Tr. das Vorspiel habe entstehen lassen. Ich glaube, der Fall ist bedeutsam genug, um eine eingehende Erklärung zu rechtfertigen.

Sie ist nicht schwer, wenn man die Theaterverhältnisse jener Zeit berücksichtigt. Die rege Schaulust wenn auch nur eines Theiles der Nation hatte gerade in London eine ganze Reihe von Bühnen, also wetteifernder Schauspielertruppen hervorgerufen. Nur dem Namen nach im Dienste des Hofes oder hervorragender Adeliger waren das Geschäftsunternehmungen, die vom Kassenerfolge lebten. Die Jagd nach Zugstücken ist daher begreiflich. Bei dem vorwiegend stofflichen Interesse, das die grosse Menge dem Schauspiel entgegen brachte, kann es nicht auffallen, dass man sich ein neues Zugstück schafft, indem man ein altes fortsetzt. Ein schlagendes Beispiel hiefür liefert die fast gleichzeitige Fortsetzung Tamburlaines von Marlowe. Nicht nur der Fall selbst besteht, sondern auch die Absicht deckt der Dichter im Prolog zum Second Part freimüthig auf. Da geschah das natürliche: der Dichter selbst dichtet für die eigene Truppe die Fortsetzung

seines Zugstückes. Es ist ein ehrlicher Handel. Dabei wurde freilich die Absicht nicht erreicht. Da den Dichter keine innere, künstlerische Nöthigung zur Fortsetzung getrieben, so fiel der Second Part auch schlecht aus für die Bühne und damit auch, was uns den Kunstsinn der Zuschauer sicher beweist, für die Theaterkasse. Anders steht es mit unserem Stück, da es eine unehrliche Spekulation ist. Im Vertrauen auf den guten Klang des Bühnenhelden Hieronimo, vulgo Jeronimo, nennt es sich The first Part of Jeronimo, obwohl dieser Figur darin nur eine Nebenrolle zugedacht ist. Es behandelt die Vorgeschichte, weil eine Fortsetzung der Spanish Tragedy einfach unmöglich ist: die äussere Handlung kommt dort eben zu völligem Abschluss, die Motive sind gänzlich erschöpft, und von den Figuren schlachtet der blutdürstige Dichter bis auf zwei unwichtige alle ab. So bleibt denn unserem spekulativen Anonymus nur die Vorgeschichte, die er wohl um so lieber dramatisirt haben dürfte, als ihm bei seiner mangelnden Erfindungskraft die Exposition der Sp. Tr. einige Anhaltspunkte gab.

Daran hält er sich auch krampfhaft. Sie liefert für den politischen Theil das Faktum des Krieges zwischen Portugal und Spanien mit der für die Spanier siegreichen Schlacht (und als Hauptmomente derselben: Andreas Tod im Kampf mit Balthasar, sowie dessen Gefangennahme durch Horatio unter scheinbarer Hülfe von Lorenzo). Für den familiären Theil bietet sie nur das Liebesverhältniss zwischen Andrea und Bell-Imperia, sowie die Freundschaft von Andrea zu Horatio ohne Verbindung mit thatsächlichen Vorgängen. Es ist also im Ganzen recht wenig.

Im politischen Theil arbeitet unser Anonymus nicht gerade ungeschickt. Er begründet in einem Bilde den ausbrechenden Zwist zwischen Spanien und Portugal damit, dass dieses am Hofe von Spanien durch seinen Gesandten eine weitere Tributzahlung verweigert, lässt in einem zweiten Bild Andrea als Gesandten an Portugals Hof gehen, um den Tribut einzufordern oder den Krieg zu erklären, was denn auch geschieht und zu einer persönlichen Herausforderung von Andrea an Balthasar für das Schlachtfeld führt. Endlich dramatisirt er in einem eng

geschlossenen Cyclus von 7 Bildern die Schlacht selbst in ihren Hauptmomenten nach der Exposition der Sp. Tr. — Ob die Handlung des ersten und zweiten Bildes eine freie Zudichtung ist oder ob sie, wie leicht möglich, in der unbekannten Quelle bereits vorgelegen hat, lässt sich nicht entscheiden. Denn wenn letzteres der Fall ist, kann es nicht befremden, dass Kyd diese Züge in seine Exposition nicht aufgenommen hat. Für die Sp. Tr. sind diese Einzelheiten eben gänzlich überflüssig. Im ersteren Falle aber hätte unser Anonymus das Verdienst, den Tod Andreas von einem zufälligen Ereigniss zu einem begründeten Vorgang erhoben zu haben.

Auffälliger sind die Zudichtungen im familiären Theil unseres Stückes. Die Exposition bot hiefür nichts. Schon desshalb ist es unwahrscheinlich, dass die Quelle Näheres darüber enthalten habe. Zur Gewissheit aber erhärtet sich diese Vermutung, wenn man den eigenthümlichen Charakter dieser zugedichteten Handlung näher untersucht. Lorenzo hasst Andrea aus Neid, weil ihm dieser bei der Gesandtschaft vorgezogen worden. Er wirbt also Lazarotto, um ihn ermorden zu lassen, u. z. soll dieser sein Opfer bei der Zusammenkunft mit Bell-Imperia erdolchen. Nachdem der Mord geschehen und der Mörder entdeckt und verhaftet ist, weiss sich Lorenzo seines Gehülfen zu versichern, indem er ihm für sein Schweigen den Freispruch verheisst, und zu entledigen, indem er den Gefangenen tötet. Das ist genau dasselbe, was Lorenzo in der Sp. Tr. ausgeführt hat, wo er gleichfalls Bell-Imperias Geliebten, hier Horatio, den er gleichfalls aus Neid hasst, durch Pedringano (und Serberino) beim Rendez-vous erdolchen lässt, um dann seinen verhafteten Gehülfen durch Vorspiegelung des Freispruchs im Schweigen zu erhalten und am Galgen sterben zu lassen. Die Nachahmung liegt auf der Hand. Sie bezieht sich nicht nur auf die Situation und Figurengruppe, nicht nur auf die Motive und Mittel der Ausführung, sondern auch auf die Charakteristik der Personen: Lorenzo, der pathetische Bösewicht, Pedringano und Lazarotto, die komischen Schurken, der erstere im Monolog deklamirend, die letzteren im Dialog witzelnd.

Freilich in einem Detail gestattete der thatsächliche Verlauf der Geschichte die Nachahmung nicht. Andrea durfte nicht getötet werden, da er später in der Schlacht fallen musste. Der Dichter hilft sich mit kindischer Schlauheit. Andrea erhält in Alcario einen Doppelgänger ad hoc. Dieser ist aussichtslos in Bell-Imperia verliebt. Lorenzo räth ihm, Abends als Andrea verkleidet die Gunst der Spröden zu erschleichen. Das trifft beinahe ein, doch es ereilt ihn Lazarottos Mordstahl.

Dies das Wesentliche der familiären Geschichte, die also hauptsächlich in einem Abklatsch der einschlägigen Szenen der Sp. Tr. besteht. Sie wird noch mit zwei handlungslosen Stimmungsszenen ausgestattet: bevor Andrea als Gesandter nach Portugal geht, nimmt er zärtlichen Abschied von der Geliebten, ebenso später bevor er in den Kampf zieht — das letztere übrigens eine banale Wiederholung des ersteren und damit ein weiterer Beweis für die schwache Erfindungskraft unseres Dichterlings. Nebenbei bemerkt hat auch die Sp. Tr. zwei reine Liebesszenen von Horatio und Bell-Imperia.

Wichtiger ist die andere Aufschwellung der familiären Handlung.

Im dritten Bilde belauschen Horatio und Jeronimo den mit Lazarotto gegen Andrea verschworenen Lorenzo, im sechsten diktirt Jeronimo dem Horatio einen Warnungsbrief für Andrea. Für den Gang der Handlung ist dies ganz überflüssig. Denn der Brief kommt nicht in Andreas Hände, es retten ihn nicht seine Freunde, sondern der Zufall. Auch für das Verhältniss der Personen bleibt diese Episode belanglos. Die Freundschaft von Horatio zu Andrea — von vornherein gegeben — bewährt sich in der Schlacht, die Feindschaft von Jeronimo und Horatio gegen Lorenzo entspringt ebenfalls den Vorgängen in der Schlacht, der Gefangennahme Balthasars. Jede Andeutung in der Sp. Tr. fehlt und muss in der Quelle fehlen, da der ganze Vorgang nur ein untergeordnetes Anhängsel der interpolirten Parallele bildet. Wozu also? Gewiss nur, um Jeronimo zu beschäftigen. Der Titel des Dramas nennt ihn als Haupthelden.

Es galt nun, dem Publikum den Köder auch vorzuführen, eine schwere Arbeit für unsern erfindungsarmen Dichter. Denn gerade für die ausposaunte Hauptfigur lässt ihn die stoff- und ideenliefernde Exposition gänzlich im Stich. Unser Anonymus hilft sich, wie er sich eben helfen kann. Weil die Exposition versagt, so holt er sich aus dem ganzen Drama wenigstens Charakterzüge für seinen Helden. Hieronimo ist vor allem der Rächer seines Sohnes. Folglich ist er ein guter Vater und unser Dichter malt daher seinen Jeronimo breit ins gut-väterliche: zwei Monologe während der Schlacht drücken einzig die stolze Vaterfreude über den tapferen Horatio aus. Weiters: Hieronimo wird zum schlauen Intriguanten im Verfolge seiner gerechten Rachepläne. So lässt denn auch unser Dichter seinen Jeronimo als Horcher und Briefschreiber zusammen mit Horatio im Interesse Andreas intriguiren. Zur sachlichen Darstellung gab wiederum die Sp. Tr. mit ihrer Horchszene und den zwei Briefmotiven die Vorbilder.

Dass all dies überflüssig, bekümmert unseren Anonymus ebensowenig, wie die Einführungs-Szene Jeronimos (zugleich die Eröffnungs-Szene des Stückes, um dessen Titel nur rasch zu rechtfertigen). Da Hieronimo Marschall ist, so lässt der Dichter seinen Jeronimo Marschall werden unter prunkhaftem Ceremoniell und patriotischem Phrasenflitter. Der Anlass zur Ernennung wird wohlweislich verschwiegen, denn darüber hat die Exposition ja auch nichts verrathen.

So kümmerlich ist also der Held des Stückes bedacht. Auf die Handlung nimmt er gar keinen Einfluss, sein Handeln beschränkt sich auf eine folgenlose Episode, im übrigen spricht er als braver Patriot und Vater. Nur ein einziges Mal giebt er einen guten Rath, der sich auf des Königs Befehl in eine That umsetzt: er beredet seinen Herrn, Andrea als Gesandten nach Portugal zu schicken. Das war denn doch auch unserem Dichter zu wenig für seinen Helden. Um Jeronimo auffällig zu machen, wird ihm die schillernde und dankbare Gabe des Humors verliehen. Auch dafür bot Hieronimos Scheinwahnsinn in der Sp. Tr. die Anregung. Ob auch die Auffassung des Hieronimo seitens des Theaterpublikums, bleibt mir frag-

lich. Jer. ist ja gewiss bald nach dem ersten Erscheinen der Sp. Tr. gedichtet worden für noch recht naive Zuschauer, die unter anderem selbst den Schluss von Sol. a. Pers. tragisch genommen. Erst viel später verfällt die gealterte Sp. Tr. dem Spott des inzwischen theilweise verfeinerten Publikums. Hauptsächlich aber ist Jeronimo, wo er seiner Laune die Zügel schiessen lässt, humoristisch, d. h. nie das Object, sondern das souveräne Subject der Komik, wie besonders in der Briefszene. Es fehlt auch nicht an völlig ernsten Szenen, wie die seiner Ernennung zum Marschall beweist, wo das patriotische Pathos rein durchschlägt, oder seine Monologe in der Schlacht, wenn er sich als Vater über Horatios Ruhmesthaten freut. Vor allem aber ist die active Rolle, die er im Rahmen des Ganzen spielt, ihrem Zweck nach ernst und würdig. Er beschützt den Guten gegen den Bösen, Andrea gegen Lorenzo — allerdings durch Intriguen, doch das erfordert die Lage der Dinge.

So darf es als sicher gelten, dass Jeronimo hauptsächlich pathetisch wirken soll und auch auf sein ursprüngliches Publikum gewirkt hat.

The first Part of Jeronimo besteht also theils aus der dramatisirten Exposition der Spanish Tragedy, theils aus Plagiaten an diesem Drama in Bezug auf sein stoffliches Element und entlehnt dabei, sowie in seinen nachahmenden Zudichtungen die Motive der Handlung und die Charakterzüge der Figuren gleichfalls aus Kyds Tragödie.

Es lohnt sich wohl kaum, diese vergröberte Nachahmung vom rein künstlerischen Standpunkte aus näher zu betrachten. Wie zu erwarten mischt sie gleich ihrem Vorbilde den *classicistischen und nationalen Stil*, doch nur derart, dass Jer. sein nationales Gerüst mit etlichen rhetorischen Lappen nothdürftig aufputzt.

Eine Besonderheit des heimischen Historienstils kommt aber hier zur vollsten Geltung, die *Schlachten-Composition*. Sie hat sich bis zur festen Schablone ausgebildet, in deren

Bann selbst Shakespeare theilweise noch steht. Unser Fall darf als typisch gelten. Die Darstellung gliedert sich:

1) in die Ansprache des einen Heerführers — Balthasar — an seine Getreuen, um die Kampfeslust zu wecken.

2) in den Wortstreit beider Parteien vor Beginn des Kampfes. Gruppe steht gegen Gruppe, die Führer Balthasar und Jeronimo sind auch die Hauptredner. Forderungen zu Einzelkämpfen werden ausgetauscht.

3) in die Schlacht selbst. Die Massenbewegungen werden pantomimisch dargestellt, wovon sich die Streitreden und Einzelkämpfe der Führer wirksam abheben, was in strengem Parallelismus durchgenommen wird:

a) Balthasar mit Soldier auf der Suche nach Andrea;

b) Andrea mit Captain „ „ „ „ Balthasar;

c) Balthasar und Andrea treffen sich, kämpfen, werden getrennt;

d) Einzelkämpfe von Helden zweiten Ranges bei Ausgleich im Resultat: Lorenzo tödtet den Portugiesen Don Pedro, Alexandro tödtet den Spanier Rogero;

e) die Haupthelden Balthasar und Andrea im Entscheidungskampfe: Andrea fällt;

f) Vergeltung: Horatio fängt Balthasar.

4) in die Vorgänge nach der Schlacht: Heldenklage; Horatio an der Leiche Andreas.

Dieser Theil der Handlung wird also mit sympathischer Eindringlichkeit und in entsprechend bequemlicher Breite dargestellt. 348 Zeilen verwendet der Dichter darauf. Solche innere und äussere Ausführlichkeit bildet überhaupt ein Merkmal unseres Dichters. Das ist ja auch leicht erklärlich. Der talentlose Nachahmer wird immer breit, besonders muss das unser Anonymus werden bei dem auffälligen Stoffmangel seines Stückes. Dieses ist mit seinen 1276 Zeilen sicherlich sehr kurz, doch man muss sich in Hinblick auf die Leere seines Inhalts nur wundern, dass es noch so lang gerathen konnte.

Denn wenn auch in der Darstellung breit, zerfahren und voll belangloser, also retardirender Episoden zeigt das Stück hinsichtlich seines *technischen Baues* Kürze und Knappheit. Es ist die bequemere Form des älteren nationalen Typus von King Leir, der unser talentloser Anonymus nacheifert. Eine Vergleichung unseres Stückes mit seinem Vorbild, der Sp. Tr., rückt dies in helles Licht.

Vor allem fehlt in Jer. die Akteintheilung. Der Stoffmangel mag diesen altnationalen Zug mitverschuldet haben. Es besteht also nur eine Gliederung in *Bilder*. Sie sind hier viel kürzer als in der Sp. Tr. Die Durchschnittslänge beträgt dort 126, hier 71 Zeilen.

Von Bildern mit einer Zeilenzahl

	bis circa 50	circa 100	circa 300	hat
Sp. Tr.	7	9	7	Stück,
Jer.	9	9	—	„

Dasselbe gilt von der *szenischen Gliederung*. Die Durchschnittslänge der Szene in der Sp. Tr. beträgt 35, in Jer. 25 Zeilen.

Von Szenen mit einer Zeilenzahl

	bis 20	60	120	150	hat
Sp. Tr.	37	35	9	2	Stück,
Jer.	28	19	4	—	„

Die Lebhaftigkeit der Gliederung der Sp. Tr. steigert sich in Jer. bis zu kurzathmiger Hastigkeit, ein Beweis für das Wiederaufleben der altnationalen, zerklüftenden Darstellungsweise.

Noch deutlicher zeigt dies die Gliederung der Bilder. Nur ein starkes Fünftel aller Bilder war in der Sp. Tr. ungegliedert, in Jer. ist es ein volles Drittel. Das numerische Verhältniss der mässig- und reichgegliederten ist

in der Sp. Tr. das von $1\,^1/_2 : 1$
in Jer. „ „ $2 : 1$

Es nehmen also die ungegliederten Bilder in Jer. stark zu, die reichgegliederten stark ab, der schlagendste Beweis für den Mangel abrundender Zusammenfassung.

Eigenthümlich und bedeutungsvoll ist das Verhältniss unserer Copie zu seinem Vorbild auf dem Gebiete der *Art Szenen*, also der formalen Figurengruppirung. Wir haben gesehen, dass hier die Sp. Tr. mit geringen Abweichungen nationales Gepräge trägt. Jer. zeigt nun in numerischer Beziehung völlige Gleichheit mit seinem Vorbild. Von der Gesammtzahl der Szenen entfällt hier wie dort

	$^1/_5$	auf	den	Monolog,
kaum	$^1/_2$	„	das	Zweigespräch,
	$^1/_3$	„	„	Drei „
	$^1/_3$	„	„	Viel „

Ein kleiner, aber nicht unwichtiger Unterschied besteht einzig in der Ausgestaltung des Vielgesprächs:

es hat	4 oder 5 und	7 Figuren
in Sp. Tr. in	12	1 Fällen,
		6—9 Figuren
in Jer. in	6	3 Fällen.

Jer. ist also figurenreicher und damit nationaler in seinem Vielgespräch, wie King Leir beweist, dessen 9 entsprechende Szenen gleichfalls in 6 ärmere und 3 reichere zerfallen.

Anders aber stellt sich das Verhältniss der beiden Stücke, wenn man die Massen-, respective Längenverhältnisse der Szenen in diesem Zusammenhange betrachtet. Von der Gesammtmasse entfällt

auf Szenen mit	1	2	3	4 und mehr Figuren
in Sp. Tr.	$+ ^1/_6$	$+ ^1/_3$	$^1/_6$	$^1/_6$
in Jer.	$- ^1/_{14}$	$^2/_5$	$- ^1/_4$	$- ^1/_3$

Das geringe Anschwellen des Zwei- und Dreigesprächs ist wohl darauf zu schieben, dass sich unser ungeschickter Dichter in diesen leichter zu bauenden Formen behaglich ausschreibt. Das starke Anschwellen des Vielgesprächs hängt natürlich mit seiner Figurenfülle zusammen, bildet also eine positive nationale Eigenschaft, während das überaus starke Einschrumpfen des Monologs in negativer Weise für die Nationalisirung spricht: die classicistisch breiten Monologe der Sp. Tr. ahmt unser Dichter nicht nach.

Hinsichtlich der *Zahl und Stärke der Figuren* trägt unser Drama — wie zu erwarten — völlig nationales Gepräge. Wir haben viele Figuren, denn das sind 24 für den so kurzen und handlungsarmen Jer. Stark beschäftigt sind

Horatio	mit	11	Bildern,
Andrea	„	10	„
Lorenzo	„	9	„
Jeronimo	„	9	„

Mittelstark von wichtigen Figuren Balthasar, Bell-Imperia und Lazarotto, von unwichtigen Rogero und Alexandro. Die übrigen 15 gelangen nur zu episodischer Verwendung (10 in je 1, 5 in je 2 Bildern). Diese grosse Zahl von Episodisten erklärt sich zum Theil aus dem sichtlichen Bestreben unseres Nachdichters, so viel Figuren als nur möglich von der Sp. Tr. dem Jer. einzuverleiben. Von dessen 24 Gestalten gehören 18 jener an. Von den 6 eigenen sind 4 Stück ganz unbedeutende Figuranten (Medina am Hofe, Rogero und Captain im Kriege, Charon am Schlusse, wovon Rogero und Charon übrigens in der Sp. Tr. erwähnt werden); frei erfunden ist nur Alcario, während Lazarotto eine getreue Wiederholung Pedringanos darstellt. Nicht herübergenommen sind zwar 21 Figuren der Sp. Tr., diese bestehen aber ausschliesslich aus Episodisten oder Hülfsfiguren, als welche sie sich aus 3 zwei-aktigen und 18 ein-aktigen zusammensetzen.

Bezeugt dieser krampfhafte Anschluss an das Vorbild nur die Talentlosigkeit des Nachahmers, so charakterisirt ihn ein anderes Moment als geriebenen Speculanten. Er nimmt nämlich auch wichtige Figuren der Sp. Tr. auf, ohne ihnen irgendwelche angemessene Rolle in seinem Drama bieten zu können, also sichtlich nur in dem Bestreben, die Lieblinge des Publikums demselben auch hier vorzuführen.

So besteht die Rolle von	Lord General	aus 6	Zeilen,
	Revenge	„ 5	„
	Pedringano	„ 2	„
	Castilien	„ 1	„

und die tragische Heroine Isabella, die über den Tod ihres Sohnes in Wahnsinn fällt und sich entleibt, wird hier zur

komischen Alten, die ihren Gemahl mit Eifersucht plagt — alles in 7 Zeilen.

Trotz dieser engen Anschmiegung an das Vorbild passiren unserm Anonymus doch *sachliche Widersprüche zur Sp. Tr.* So lässt er Don Pedro in der Schlacht fallen, obwohl derselbe in der Sp. Tr. ganz behaglich lebt. Auch in der Schilderung von Andreas Tod gehen die beiden Dramen auseinander. Der General berichtet an den König und Horatio an Bell-Imperia, dass Andrea von Balthasar getötet worden. Der erste Bericht sagt in seiner knappen Allgemeinheit von Andrea: „Brave man at arms, but weak to Balthasar"; der zweite Bericht — eingehender und mit verherrlichender Tendenz — sagt, dass Andrea von einem Haufen von Gemeinen aus dem Sattel geworfen worden sei:

„Then young Don Balthazar with ruthless rage,
Taking advantage of his foe's distress,
Did finish, what his halberdiers begun,
And left not, till Andrea's life was done."

Unser Dichter muss bei seiner Bühnendarstellung natürlich auf die Pferde verzichten. Er sucht aber Andrea noch mehr zu heben. Dieser überwindet im Zweikampf seinen Gegner, den er zu Boden wirft. Da kommen Portugiesen, befreien ihren Herrn, tödten Andrea, über dessen Leichnam nun Balthasar prahlt, als ob er ihn besiegt hätte.

Kyds Autorschaft für Jer. erscheint nach alledem völlig ausgeschlossen: hauptsächlich durch die Composition des Dramas, die alle Züge einer Benutzung und Copirung der Sp. Tr. an sich trägt, und durch die Verschiedenartigkeit im technischen Bau, welcher im Gegensatz zum vermittelnden Typus des Originals hier die einseitig nationale Eigenart zeigt.

Ich stelle den Dichter der Sp. Tr. durchaus nicht hoch, aber im Verhältniss zu ihm ist der anonyme Verfasser von

Jer. talentlos. Dass er überdiess noch als literarischer Spekulant erscheint, mindert selbst seinen moralischen Werth. Die Verschiedenheit von Sp. Tr. und Jer. ist also nicht nur so bedeutend, dass man für das letztere Stück einen anderen Verfasser annehmen muss, dass man Jer. als spätere Nachahmung bezeichnen muss, sondern auch so eigenthümlich, dass unser Anonymus nicht allein nach seinen dichterischen Qualitäten, sondern auch in seinem menschlichen Werth bestimmt werden kann.

VII.

MARLOWE.

Bisher haben sich unserer Untersuchung anonyme Stücke und Compagnie-Arbeiten geboten, oder wenn Einzelwerke, dann von verschiedenen Dichtern, über deren Persönlichkeit fast nichts, im besten Falle nur ganz allgemeines bekannt ist. So war denn das persönliche Element von der Betrachtung der Dramen fast ganz ausgeschlossen. Sie konnten daher hauptsächlich nur mit Bezug auf die wechselnden Eigenheiten der dichterischen Gattungen und deren Umbildungen geprüft werden.

Anders nun bei Marlowe.

Der Dichter selbst steht als scharfumrissene Charakterfigur vor uns, dank der zwar wenigen, aber wichtigen biographischen Daten, die uns seine Zeitgenossen von dieser auch im Leben interessanten Persönlichkeit überliefert haben. Armer Leute Kind und Provinzler bahnt sich seine kraftstrotzende Titanennatur eigene Wege. Sie führen ihn über Cambridge, wo er sich akademische Bildung, zum wenigsten den akademischen Rang eines Masters erwirbt, nach London mitten ins tolle Theaterleben, welches er so sehr durchtollt, dass er nicht nur seitens übelwollender Puritaner als wahrer Ausbund geschildert wird, sondern auch im engeren Freundeskreis sich nicht des besten Rufes erfreut. Dazu stimmt sein frühes Ende. In einem wüsten Raufhandel verliert er sein junges Leben gewaltsam. Energie und Zügellosigkeit um-

schreiben somit seinen Charakter als Mensch. Mag der Moralist daran Anstoss nehmen, den Literarhistoriker erfreuen nur die fruchtbaren Folgen für des talentirten Dichters Eigenart, die seinen Dramen den Stempel individueller Originalität aufgedrückt haben.

Aber nicht nur der persönliche Einschlag verleiht dem Studium seiner Dramen Reiz und Werth. Wir haben ihrer so viele — sieben an der Zahl — dass trotz der kurzen Schaffensperiode des Dichters von höchstens acht Jahren sich bei der Expansion seines Talents eine schrittweise Entwicklung seines dichterischen Könnens verfolgen lässt. Und noch ein Umstand tritt hinzu, der über den bleibenden Eigenthümlichkeiten des Künstlers und seiner fortschreitenden Entwicklung unsere Aufmerksamkeit erregt: wenn Marlowe auch nur Tragödien (bez. ein Schauspiel) geschrieben hat, so stellen seine sieben Stücke doch verschiedene Gattungen derselben Art dar: er setzt mit dem politischen Heldenstück in seinen Tamburlaines ein, bringt in Faust den Geistestitanen, in Jew den bürgerlichen Titanen, in Edward und Massacre Historien, eine Heldenhistorie und eine Parteihistorie, um mit der familiären Liebes- und Frauen-Tragödie Dido zum Schluss noch ein ganz anderes Gebiet zu betreten. Trotz seiner scharfkantigen Individualität setzt ihm doch im Einzelfall die Eigenart der dramatischen Gattung ihre Grenzen. Seine Dramen weisen mit nicht minderer Stärke die allgemeinen Merkmale der Gattung, wie die besonderen des Dichters auf.

Bei seinem schöpferischen Talente ist der Zusammenhang zwischen ihm und seinen Vorläufern loser als unter diesen, nichtsdestoweniger bleibt derselbe erkennbar, weil Marlowe ja eine in verschiedenen Typen bereits fest umschriebene Tradition vor sich hatte. Aber trotz mancher Abhängigkeit ist er nicht ein Fortsetzer, welcher den bereits vor ihm keimenden Elementen zu langsamem Wachsthum verhilft, sondern ein origineller Schöpfer. Das Vorhandene bietet ihm nur brauchbare Einzelheiten, im eigentlichen Wesen seiner Kunst folgt er seinem sich selbständig entwickelnden Talent. Dies bleibt ihm nicht unbewusst, in schneidiger Opposition vielmehr tritt

er auf den Plan. Schon der Prolog seines ersten Stückes — Tamb. I — verkündet sein künstlerisches Programm, das sich sofort zur ablehnenden Kritik seiner Vorgänger scharf zuspitzt:

> „From iygging vaines of riming mother wits
> And such conceits as clownage keepes in pay,
> Weele lead you to the stately tent of War."

Marlowe muss also für sich betrachtet werden. Er ist kein Glied in der Kette, nur vereinzelte Fäden verspinnen ihn lose mit seinen Vorläufern. Darum kann es auch nicht auffallen, wenn man ihn zu Beginn seines Schaffens in mancher Hinsicht künstlerisch unentwickelter findet als unmittelbare Vorläufer, die er in andern Punkten wiederum sofort mächtig überflügelt. Eine so selbständige Natur wie Marlowe macht eben in gewissem Grade die Entwicklung der Gattung noch einmal an sich selbst durch, freilich in Riesenschritten raschester Vervollkommnung.

COMPOSITION.

Greift man das wichtigste Moment für die Beurtheilung des Dramas — wie jeden Kunstwerkes — zuerst heraus, so ist das dessen *Einheit*.

Im Drama wird sie durch ein dominirendes Hauptinteresse erreicht, das die Kraft besitzt, alle Einzelheiten zu einer festen Geschlossenheit zusammen zu fassen und so aus dem Ganzen *eine* mächtige Totalwirkung heraus zu arbeiten. Dieses Hauptinteresse kann dreifacher Art sein. Entweder ist es stofflicher Natur und liegt in der realen Handlung, oder geistiger Art, gewonnen aus der Entfaltung, allenfalls Entwicklung des Heldencharakters, oder es haftet am Wechselspiel dieser beiden, der Handlung und des Helden.

Sehr bezeichnend für die stark individuelle Natur Marlowes ist es, dass er fast nur Heldendramen schafft, die Tamburlaines, Faust, Jew, Edward, Dido, wo der Held das alleinige oder wenigstens das hervorragende Interesse beansprucht. Dem gegenüber steht als Ereignissdrama mit vor-

wiegend stofflichem Interesse einzig das Massacre, wo der Kampf des Katholicismus mit dem zuletzt siegreichen Protestantismus vorgeführt wird. Immer also sind es zwei Elemente, die im Drama nebeneinander stehen, meist aber einander durchdringen: die reale Handlung und der ideelle Charakter. In den verschiedenen Abstufungen des Verhältnisses dieser beiden Elemente zeigt unser Dichter eine stetige Entwicklung. Er beginnt mit dem reinen Heldendrama; in Tamb. ist der Held alles, die Handlung hingegen nichts als äusserer Ausfluss des Helden zum Zwecke seiner Charakterisirung. Schrittweise wächst von da ab die Bedeutung der Handlung: sie wird verinnerlicht in Faust, rückt also hier in engere Verbindung mit dem Helden, gelangt dann zu einer theilweisen Selbständigkeit in Jew und erringt sich eine gleichartige Stellung in Edward, bis sie schliesslich in Massacre allein herrscht. (Die Compagnie-Arbeit Dido muss hier seitswärts liegen bleiben.)

Wir betrachten nun im einzelnen das Verhältniss von *Held und Handlung.*

Das erste Stück, *Tamburlaine the Great* zeigt noch ein ziemlich loses Gefüge. Wie der Held die Welt sich unterwirft, führt das Drama in möglichster Einfachheit durch. Erst erobert der räuberische Tartarenhäuptling Persien. Damit fertig, wendet er sich gegen den Türkenkaiser, den er besiegt und gefangen nimmt. Endlich zieht er gegen Aegypten, das gleichfalls unterjocht wird, und ist nun Herr der Welt. Die äussere Handlung zerfällt also in drei Stücke, die sich nacheinander abspielen. (Dass einige Bajazeth-Szenen im letzten Theil eingebettet sind, widerspricht dem nicht, denn im wesentlichen ist die Türkengeschichte mit Schluss des dritten Aktes abgethan.) Aber nicht nur äusserlich getrennt folgen die drei Stücke nacheinander, sie sind auch innerlich abgeschlossen, weil sie in keinem ursächlichen Zusammenhang stehen. Die Ereignisse entwickeln sich nicht auseinander, sie sind einzig Wirkungen des sich souverän bethätigenden Helden. Tamburlaine fühlt sich von Anbeginn berufen zur Eroberung der

Welt und erledigt seine Mission stückweise in reinlich unterschiedenen Abtheilungen. Die zerstückte Handlung hat keine Selbständigkeit der Existenz, sie dient ausschliesslich zur Illustrirung des Helden. Damit sind wir, was den Grundzug der Composition anbelangt, zurückgeworfen auf den frühen Typus von „Cambyses". Und das auch noch hinsichtlich des Heldencharakters in seiner unbewegten Starrheit. Wuchtig, aber roh nimmt sich in Folge dessen unser Drama aus. Ob das auf die Jugendlichkeit seines Dichters zu setzen? Gewiss zu keinem geringen Theil. Doch ein noch tiefer liegendes Moment als die Unbeholfenheit in der Darstellung bedingt hier die übermächtige Stellung des führenden Charakters. Der Dichter und sein Held sind Geistesverwandte, beide Personen von elementarer Gewalt, die sich ihr Schicksal selber schaffen. Sie stehen nicht unter dem Einflusse der sie umgebenden Verhältnisse und Ereignisse, wie der modernste Bühnenheld als Creatur seines milieu, sie bilden sich nicht in beständiger Wechselwirkung zwischen ihrer Eigenart und ihrer Aussenwelt wie die shakespeareschen Helden, sondern souverän in starrer Unveränderlichkeit schaffen sie Handlung. Daher die innere Bedeutungslosigkeit der letzteren in Tamb. Nicht nur der Held, auch die Eigenart der Composition dieses Heldenstückes ist ein Niederschlag der Individualität seines Dichters.

Doch es mag Marlowe selber das zerstückte und einförmige Wesen seiner Haupthandlung gefühlt haben. Wenigstens macht er den gelungenen Versuch, dieselbe durch eine engangeschmiegte Nebenhandlung so fest zu verkitten, dass das Ganze den Eindruck einer Einheit hinterlässt. Tamburlaine ist nicht nur Eroberer, sondern auch Liebhaber. Auch darin Eroberer. Er fängt zu Beginn des Dramas die ägyptische Sultanstochter, welche die plötzlich aufschlagende Liebe des Wegelagerers verächtlich zurückweist. Doch die wachsende Grösse ihres Herrn erweckt mit der Bewunderung ihre Liebe, die sich in Treue erhärtet und schliesslich mit der Ehe belohnt wird. So spiegelt sich in Zenocrate die Haupthandlung; diese schafft dadurch einen psychologischen Entwicklungs-

prozess und gewinnt in ihrer engen Verknüpfung mit demselben selber einen Schein von Bewegung.

Anders steht es in *Doctor Faustus.* Zwar ist auch hier der Held wieder der souveräne Schöpfer der Handlung, hat diese noch keine Selbstständigkeit und erweckt nur untergeordnetes Interesse. Doch Held und Handlung sind qualitativ verschieden von Tamb.

Der Held — wiederum ein Titan — hat nicht die starre Geschlossenheit seines Vorgängers, nicht dessen unverrückbares Programm. Er strebt nach Wissen und Macht. Keines von beiden kann ihm seine Gelehrsamkeit verschaffen. Er ist unzufrieden. Doch er erhebt sich bald zu dem Entschluss, im Bund mit der Hölle Wissen und Macht zu gewinnen. Aber wiederum schwankt er zwischen braver Entbehrung und böser Begehrung, bis er sich schliesslich in der stolzen Sünde festigt: er schliesst den Pakt mit dem Teufel. Bis hieher ist die äussere Handlung der Ausfluss innerer Seelenkämpfe, damit streng persönlich und in innerlicher Folgerichtigkeit schrittweise entwickelt.

Der zweite Theil des Dramas führt Faust ins Weltgetriebe, wo er seine höllischen Künste betreibt. Was er thut, ist äusserlich, ohne Zusammenhang und so zerfällt hier die Handlung in ein ganz loses Gefüge vereinzelter Episoden, sie wird rein-illustrativ wie in Tamb.

Gegen Ende des Stückes — im dritten Theil — erwacht Fausts inneres Leben von Neuem: die Reue bricht hervor. Er erstickt sie im Sinnentaumel mit Helena. Doch kann er zuletzt der Verzweiflung nicht wehren. Er verfällt der Hölle. Und damit gewinnt die Handlung wieder ihre persönliche Prägung, ihre innerliche Geschlossenheit.

Aber auch das ganze Drama erhält hiedurch die nothwendige Rundung, den organischen Abschluss: Der Titan hat sich freiwillig versündigt, in der Sünde geschwelgt und verfällt am Schlusse innerlich gebrochen seiner Schuld. Blieb der heldenmässige Popanz Tamburlaine starr, so zeigt der menschliche Held Faustus psychologische Wandlungen. Ging

dort alles in pompös einförmiger Charakterdarlegung auf, so entwickelt sich hier ein tragisches Problem. Dort sieht man nur zerstückte Episoden zur Illustrirung des Helden, hier — bis auf den klaffenden Riss in der Mitte — eine fliessende, dem Helden entströmende Handlung, die, statt äusserlich aufzuhören wie in Tamb., hier organisch abschliesst.

Der Fortschritt ist gewaltig, die Einheit viel fester. Trotzdem schliessen sich die beiden Stücke in eine eng verbundene Gruppe zusammen: es sind Charakterdramen, denen die Schilderung der Helden die Hauptsache bleibt, wogegen die Handlung zu keiner selbständigen Existenz und damit zu keinem selbständigen Interesse aufkommen kann. Die übertriebene Individualität des jungen Dichters verleiht auch noch dem zweiten Stücke sein eigenartiges Gepräge. Doch Marlowe selbst hat sich inzwischen verfeinert: vom derbsinnlichen, soldatisch-brutalen Titanismus Tamburlaines hat sich der Dichter auf das Niveau des mehr vergeistigten Faust emporgehoben.

In Tamb. und Faust war der Held souverän. Das gilt nicht mehr für den *Jew of Malta*. Dies Stück hat zwei Machtfaktoren, den Helden und die Handlung. Im Kampf der beiden besteht der Inhalt des Stückes.

Bezeichnend ist schon der Beginn. War Tamburlaine die agressive Energie selbst und hat sich Faust nach kurzem Schwanken freiwillig zum Angriff aufgerafft, so sehen wir den Juden erst ruhig, zufrieden, ohne inneren Antrieb zu einer Handlung. Der Anstoss kommt von aussen: der passive Held wird in die Abwehr gedrängt. Weil er die Kriegssteuer nicht zahlen will, wird er seines ganzen Vermögens verlustig erklärt. Nun aber wird der Held agressiv, doch mit bestimmtem, durch die Lage gegebenen Vorsatz: weil ihm sein Vermögen genommen ist, will er es in dem verborgenen Schatz wiedergewinnen, und weil ihn der Gouverneur geschädigt hat, will er sich an ihm rächen. Er erreicht beides durch seine Tochter Abigail, die als Novizin Zutritt in sein zum Nonnenkloster verwandeltes Haus erlangt und den Schatz

hebt, wie sie auch — wenngleich widerwillig — die Hand zu einer Liebesintrigue bietet, welche zu einem für den Sohn des Gouverneurs tödtlich endenden Duell führt. Bis hieher frei, agressiv, Gestalter der Handlung, wird der Jude von deren nothwendigen Folgen wiederum in die Abwehr gedrückt. Abigail rebellirt gegen den Vater, denn im Duell ist auch ihr Geliebter gefallen, sie wird wahrhaftige Nonne; der Jude vergiftet also das ganze Kloster. Sie beichtet noch vor ihrem Tode; er mordet also die Mönche, die Mitwisser seines Geheimnisses. Im Gehülfen seiner Frevel erwächst ihm hierauf ein weiteres Gegenspiel: Ithamore und dessen Anhang werden also vergiftet. Endlich aber gewinnt der Jude wieder die Freiheit, und sofort wird er wieder agressiv im Dienste seiner noch nicht völlig befriedigten Rachgier am Gouverneur. Mit Hülfe der Türken erobert er Cypern, der Gouverneur wird sein Gefangener. Doch nun am Gipfelpunkt seiner Erfolge, äusserlich Herr der Lage, bezwingt ihn diese innerlich. Bis hieher starr in seinem Wesen — gleich Tamburlaine, furchtlos und klug auf seinen Vortheil und seine Rache bedacht, wird er jetzt auf der schwindelnden Höhe furchtsam und überklug. Er verschwört sich mit dem Gouverneur gegen die Türken, um für die Befreiung von Cypern ein grosses Lösegeld zu erhalten. Er will zu viel in seiner Habsucht, vergreift sich in den Mitteln. Falsche Vertrauensseligkeit stürzt ihn in Verderben und Tod.

Die Neuerungen in diesem Drama gegenüber seinen beiden Vorläufern sind mehrfach und tiefgreifend. Vor allem betreffen sie den Helden selbst. Wenn auch Titane wie die früheren, nur in der neuen Spielart mit der Tendenz nach Geldgewinn, um sich damit das Idol Marlowescher Helden, Macht zu erringen, so handelt er doch — was die Hauptsache — im *Stücke* nicht nach einem fest bestimmten Programm, wie sich Tamburlaine durch Gewalt, Faust durch Magie die Welt unterwerfen wollen. Unser Held handelt nicht principiell, sondern nach der jeweiligen Lage, bald ihr Herr, bald ihr Knecht, im Angriff oder in der Abwehr. Man könnte sagen, der Held wird concretisirt.

Dagegen lässt sich mit einigem Rechte einwenden, dass zu Ende des zweiten Aktes der Jude sich vor seinem Sklaven als principieller Übelthäter aufspielt und dies durch Schilderungen aus seinem Vorleben erhärtet. Das lässt sich nicht umdeuten, aber es widerspricht ausdrücklich der Anlage des Stückes, wie des Charakters. Dieser entfaltet sich in breiter Deutlichkeit zu Beginn des ersten Aktes. Da schildert er sich nur als geldgierig aus Herrschsucht. Wir glauben ihm dies um so mehr, als die Entwicklung der folgenden Handlung darauf basirt. Der ruhige, bürgerlich unantastbare Jude wird aus seiner Ruhe gerissen durch die übertriebene Kriegssteuer, die ihm der Gouverneur auferlegt, und er wird, als auf seine verzeihliche Weigerung die Confiscation seiner ganzen Habe erfolgt, vom Gouverneur ins Unrecht versetzt. Der Jude ist also erst völlig passiv, und die Ereignisse treten an ihn heran. Ein principieller Bösewicht ist aber agressiv, lehnt sich instinktiv gegen die Ordnung auf, versündigt sich am Recht. Und auch in der Folge, das ganze Stück hindurch schafft er nie Böses aus blosser Lust am Bösen, aus bösem Princip, sondern immer nur aus Rachgier oder Selbsterhaltungstrieb unter concret begründeten Verhältnissen, meist sogar in der Abwehr, wie zur Veranschaulichung der Wahrheit des Spruches vom Fluch der bösen That, die immer Böses muss gebären. Woher nun diese ebenso überflüssige wie unpassende Selbstschilderung gegenüber Ithamore? Es giebt nur die — wie mir scheint — völlig verständliche Erklärung, dass dabei dem Feuergeist Marlowe sein Temperament mit dem Kunstverstande durchgegangen ist. Die Szene bildet eine unorganische Ablagerung der Individualität des stürmischen Dichters, einen Rückfall in den überwundenen Titanismus seiner früheren Helden.

Den zweiten, nicht minder wichtigen Fortschritt bietet unser Stück hinsichtlich der Handlung. Sie besteht aus einer engvergliederten Kette von Ereignissen, die auch ihrer stofflichen Seite nach in straffer Folgerichtigkeit sich entwickeln. Damit gewinnt sie eine selbständige Existenz und erweckt

auch ein auf sie allein bezogenes Interesse. Wir haben uns in Tamb. und Faust nur immer gefragt: was wird nun der Held machen? Hier fragen wir uns: was wird nun geschehen? Erst bei einem solchen concretisirten Helden und einer solchen selbständigen Handlung ergeben sich aus deren Wechselbeziehungen greifbare Conflicte, wird das einseitig charakterisirende Heldendrama zum Handlungsdrama.

Bei diesem ersten Versuch tiefgreifender Weiterung können Mängel nicht auffallen. Auf die einmalige Entgleisung in der Charakterschilderung des Helden ist bereits hingewiesen worden. Bedenklicher noch erscheint sein langes Verharren in innerer Starrheit. Bis gegen Ende ist der Jude nur äusserlich aktiv. Alle gemüthlichen Begleiterscheinungen wie Zorn, Freude, Wuth ändern daran nichts. Es sind nur Stimmungen, nicht Wandlungen. Eine solche tritt erst knapp vor dem Ende ein, wo den Unerschrockenen die Angst, den Scharfsichtigen die Verblendung ergreift, wodurch eben sein geistiges Ich verändert wird. Freilich ergiebt sich damit dem Dichter eine mächtige Wirkung. Schnurgerade führt er den Festgefügten bis zur schwindelnden Höhe, von wo er ihn plötzlich kopfüber ins Verderben stürzt durch den lang hintangehaltenen, nun ausbrechenden, innerlichen Zersetzungsprozess.

Auch die sonst so feste Geschlossenheit der stofflichen Handlung zeigt Sprünge. Zweimal führt sie ein Zufall weiter. Am Ende des vierten Aktes hat sich der Jude beim Gift, womit er Ithamore und dessen Anhang tödten will, in der Dosis vergriffen, so dass seine Opfer noch seine Schandthaten vor Gericht aussagen können. Und zu Anfang des fünften Aktes ermöglicht der Schlaftrunk, den der Jude im Kerker nimmt, um für todt zu gelten, die Fortsetzung der Handlung.

Das alles sind aber unbedeutende Fehler in Hinblick auf den grossen Fortschritt, den das Ganze gemacht. Dies beweist am besten Marlowes nächstes und bestes Stück, wo er die kleinen Fehler vermieden und die grossen Vorzüge noch besser herausgearbeitet hat, sein Edward.

Stofflich und geistig ist „*King Edward II*“ sehr reich ausgestattet. Er bringt die ganze Regierungsgeschichte des Königs in schöner Abrundung auf die Bühne, so dass man die Zeitpausen nicht empfindet, nicht nur weil sie leer erscheinen, sondern hauptsächlich, weil die directe Nachwirkung jeder vorausgehenden Szene auf die folgende durch die Pausen nie unterbrochen wird. Was die classicistische Tragödie durch sinnfälliges Zusammenrücken ihrer Handlung an *einem* Orte und *einem* Tag erreicht, ermöglicht sich die romantische Tragödie durch starkes Herausarbeiten des Causalnexus zwischen ihren realistisch-freistehenden Theilen. Die Wirkung bleibt dieselbe: Einheit.

Auch in diesem Drama steht der Held im Mittelpunkte des Interesses. Doch unterscheidet er sich als dramatische Figur sehr vortheilhaft von seinen Vorläufern. Nicht unbewegt wie Tamburlaine, nicht fortwährend schwankend wie Faust, nicht erst zum Schluss aus seiner Starrheit gelöst wie der Jude, zeigt Edward eine ununterbrochene, innere Entwicklung, begründet auf den stets neuen Conflikten zwischen seiner persönlichen Eigenart und seinen realen Erlebnissen. Dabei bewegt er sich bald angriffslustig vorschreitend, bald zur Abwehr rückweichend in der wechselvollen Ziekzacklinie eines naturwahren Lebens, nicht Missionar wie Tamburlaine, nicht Programmatiker wie Faust, sondern Leidenschaftsmensch wie der Jude, aber harmonisch entwickelt in innerer Geschlossenheit.

Der junge König und Gatte versündigt sich durch eine an perverse Sexualität streifende Freundschaft zu seinem Günstling Gaveston an seinen Regenten- und Gattenpflichten: er beleidigt die Peers, vernachlässigt seine Frau. Schwächlich weicht er vor den Folgen seiner That zurück: er beruhigt seine Gegner mit der Verbannung Gavestons und ergiebt sich einem passiven Gram. Da bringen ihm, in guter Absicht die Königin, in schlimmer die Peers, den Günstling zurück. Die haltlose Aussöhnung weicht kurz darauf neuen Streitigkeiten. Nun aber wird der König zäh, der Conflikt schärft sich bis zur Rebellion. Diese ist sieg-

reich und wird grausam: Gaveston fällt durch Meuchelmord. Das Unglück härtet aber den König zur Stärke. Er rafft sich auf zum Gegenstoss, wird Sieger. In der Verblendung des Sieges rächt er sich übergrausam. Dadurch erwächst der Opposition, zu der sich nun in sündhafter Liebe für Mortimer auch die Königin gesellt, neue Kraft. Der König wird überwältigt. Gefangen verliert er seinen innern Halt: dankt ab. Doch auch die Opposition versündigt sich: sie behandelt ihn masslos grausam, wodurch ihm Gelegenheit zu sühnender Busse wird; sie versteigt sich sogar bis zum Meuchelmord an Edward, der also entsühnt stirbt, während sie ihrem Richter im jungen König Edward III und der verdienten Strafe verfällt.

Wie die Heldenfigur Edward der des Juden dramatisch überlegen ist, so ist es auch die Handlung. Vor allem zeigt die causale Geschlossenheit ihrer Glieder keine Sprünge, wie solche im Jew noch vorkamen. Dann und hauptsächlich ist sie stofflich wie geistig aus *einem* Stück, während sie sich im Jew aus mehreren Elementen, die untereinander fremd bleiben, zusammensetzt. Denn der Jude hat es zuerst mit dem Gouverneur zu thun, dann mit Lodovico und Mathias, hierauf mit Abigail, darnach mit den Mönchen, weiters mit Ithamore, dann mit den Türken, endlich wieder mit dem Gouverneur. Hier steht Edward immer denselben Gegnern gegenüber, an deren Spitze Mortimer sich befindet, ohne dass damit Eintönigkeit aufkäme; denn wie die Königin langsam Gegnerin wird, so wird Kent wieder zum König zurückgeführt. Der Vortheil, welcher aus dem durch seinen Führer Mortimer vereinheitlichten Gegenspiel erwächst, besteht in der äusseren, stofflichen Festigung der Gesammthandlung und in deren inneren geistigen Vertiefung, weil nicht wie im Juden Person gegen Ereigniss, sondern Person gegen Person steht. Mit diesen psychologischen Wechselbeziehungen zwischen dem Helden und seinem persönlichen Gegenspiel erhebt sich das ganze Stück in eine höhere Sphäre. Es ist eben psychologisch reicher ausgestattet und damit auch nach der moralischen Seite hin begründet. Ungestraft führt der Jude seine

Uebelthaten durch bis knapp vor dem Ende, von allem Anfang hingegen sehen wir in den veränderlichen Schicksalen Edwards, wie Recht oder Unrecht sich mit Erfolg oder Misserfolg verschwistern. Nicht dass Marlowe absichtlich den Moralisten herauskehrte, der Dichter ist hier nur ein so feiner Psychologe geworden, dass sich vor unsern Augen Schuld in Strafe, innere Erhebung in äusseren Erfolg umwandeln. Wenn nun auch die Handlung durch ihre Vergeistigung im persönlichen und durch ihre stoffliche Einheit mehr Selbständigkeit dem Helden gegenüber gewonnen hat, wenn also Held und Handlung jetzt endlich zwei gleich starke Faktoren geworden sind, so ist trotzdem die Verbindung zwischen Held und Handlung hier die denkbar innigste, weil die beiden geistig ineinander versponnen sind. Die Einheit des Dramas hat damit ihren Höhepunkt erreicht.

Das zeigt in negativer Weise schon das nächste Stück, „Massacre of Paris“.

Wir haben gesehen, wie sich die Handlung von einem losen Gefüge gänzlich unselbständiger Illustrationsszenen schrittweise zu äusserer Geschlossenheit und innerer Bedeutung entwickelt hat, bis sie in Edw. als gleichwerthiger Faktor neben den Helden getreten ist. Im *Massacre of Paris* führt sie der Dichter noch weiter, hier ist sie Alleinherrscherin, sie hat den Helden oder die Helden durch ihre Wucht erdrückt. Im Mittelpunkt des Interesses steht hier keine Person, sondern die politisch erweiterte Person, die Partei, und zwar die Partei der Protestanten mit ihrem Gegenspiel, der Partei der Katholiken. Der politische Kampf der beiden Confessionen um die Herrschaft über Frankreich bildet den stofflichen Inhalt des Stückes. Es beginnt mit den Zurüstungen der Katholiken zur Bluthochzeit gegenüber den passiven Protestanten, die ihre Vertrauensseligkeit mit schwerer Schädigung büssen. Doch der grausame Sieg der Katholiken bringt nur dem Gegner Vortheile, den er mit gerechtem Rachedurst erfüllt und seine Stellung klärt, den er also innerlich und äusserlich stärkt, während die verblendeten Sieger übermüthig und

uneins werden. Die Protestanten nutzen die veränderte Lage, machen Fortschritte, die Katholiken zerfleischen sich untereinander. Mit dem Ende ist der Sieg vollständig in Händen der Protestanten. Die Träger dieser Handlung sind natürlich Personen und diese entbehren durchaus nicht scharfer und fesselnder Zeichnung. Doch keine einzige Figur nimmt unsere Aufmerksamkeit um ihrer selbst willen in Anspruch. Hat früher *ein* Held dominirt und erschienen die Handlung wie die übrigen Figuren in Verhältniss zu ihm gesetzt, um seinetwegen bestehend oder anziehend, so sind hier die Figuren insofern gleichwerthig, als sie Leben und Bedeutung nur mit Rücksicht auf die Handlung, abstract gesprochen auf deren Problem gewinnen.

In stärkstem Gegensatz zum Massacre steht *Dido*. Mehr zur Verdeutlichung des früheren werde sie hier besprochen als zur Charakterisirung Marlowes, dessen Antheil an diesem Stücke ja nicht einmal im einzelnen festzustellen ist. Für das Verhältniss von Held und Handlung zeigt Dido das Gepräge des classicistischen Dramas. Es hat möglichst wenig äussere Handlung, und dies wenige ist nur Mittel zum Zweck: die Aeusserungen der dominirenden, einfachen Leidenschaft der Heldin zu veranschaulichen. Das Hauptinteresse fällt auf die Heldin; aber nicht als Charakter nimmt sie es in Anspruch, sondern nur als Träger der einen Leidenschaft. Diese ist eben nicht bedingt durch die Individualität der Heldin, denn Dido erscheint nur typisch als das liebende Weib, und noch weniger beeinflusst von der Handlung, welche durch äussere, fernliegende Anregungen geschaffen wird, durch das mechanische Eingreifen der Götter. Die Leidenschaft nimmt vielmehr ihre Entwicklung in innerer Nothwendigkeit. Auf das erste, leuchtende Aufflammen der Liebe folgt Didos Versuch, dieselbe zu verbergen. Doch sie kommt zu mächtigem Durchbruch. Gegen äussere Bedrohung richtet sich dann das impulsive Bestreben, der Liebe weiter fröhnen zu dürfen. Mit dem endlichen Verlust des Geliebten tritt die innere Vernichtung ein. Es ist der

typische Verlauf. Das Ergebniss für das Drama sind Stimmungsbilder und tiefbewegte Situationen bei sehr wenig wirklicher Handlung.

Wir haben im bisherigen gesehen, wie Marlowe in grossen Zügen seine Dramen componirt, wie er die beiden Grundelemente derselben, Held und Handlung, das persönliche und das factische in immer innigere Verbindung setzt bis zu ihrer vollendeten Durchdringung in Edward. Dabei traten individuelle Züge des Dichters mit klarer Bestimmtheit aus dem Gepräge der Dichtungen hervor.

Nicht nur dass Marlowe dem Helden selbst den Titanismus seiner eigenen Feuerseele einhaucht, bis er in Edward hinter seinen Helden objektiv zurücktritt. Auch in der allmählichen Einschränkung des persönlichen Elements zu Gunsten der stärkeren Herausarbeitung des sachlichen darf man wohl einen Niederschlag der menschlichen Entwicklung des Dichters sehen. Der junge Brausekopf schafft sich in seinem Tamburlaine einen starr-providentionellen Helden, der die Welt einzig nach seinem Willen siegreich formt. Edward, des Dichters reifste Schöpfung, unterliegt resignirt nach einem wechselreichen, ihn selbst umwandelnden Kampfe mit der Welt. So hat denn die abklärende Weltkenntniss des Menschen den Dichter ganz unbewusst und mählich vorrückend zu feinerer Durchbildung seiner dramatischen Compositionsweise geführt. Von der jugendlichen Einseitigkeit hat er sich zum massvollen Ausgleichen erhoben.

Wir wenden uns nun der *Compositionsart* unseres Dichters *in ihren Einzelheiten* zu. Auch diese tragen das individuelle Gepräge ihres Schöpfers, auch in ihnen werden wir seinen rasch ansteigenden Entwicklungsgang fast Schritt für Schritt feststellen können.

Zu oberst steht die Frage nach der geistigen Gliederung des Dramas, dessen Hauptabschnitten. Auch diese werden

wieder zergliedert, bis wir endlich zu den einfachen, dramatischen Elementen gelangen. Dabei werden wir die Funktionen der einzelnen Theile in ihrer Selbständigkeit, in ihren Beziehungen zu einander und zum ganzen Drama kennen lernen. Der Zweck dieser Untersuchung aber ist, die künstlerische Vergeistigung des Stoffes darzulegen.

Neben dem Stoff stehen die Figuren. In ihrer Gruppirung und Führung bietet sich dem Dichter gleichfalls eine Fülle von künstlerischen Ausdrucksmitteln, die unsere Aufmerksamherausfordert.

TAMBURLAINE THE GREAT.

Part the First.

Für das Jugendwerk darf man begreiflicher Weise seine Erwartungen nicht hoch stellen.

Das lose Gefüge der Handlung drückt sich deutlich in der stofflichen Gliederung aus. In den beiden ersten Akten wird die Eroberung Persiens, im dritten die der Türkei, in den beiden letzten die Aegyptens behandelt. In starrer Abgeschlossenheit spielen sich so die drei Handlungen nacheinander ab, da sie ja miteinander nichts zu schaffen haben. Dieser ermüdende Parallelismus wird noch verschärft durch den gleichen Bau der drei Theile. Immer wird erst der verblendet-übermüthige Gegner des Helden vorgeführt, dann Tamburlaine in seiner inneren Kraft.

So { I_1 Mycetes
| I_2 Tamburlaine
{ III_1 Bajazeth
| III_2. Tamburlaine
{ $IV_{1,3}$ Sultan
| $IV_{2,4}$ Tamburlaine

also im letzten Falle unter Wiederholung. Auf diese Personal-Exposition mit Programm folgt dann die eigentliche Handlung, die immer in der siegreichen Schlacht Tamburlaines gipfelt. Am ausführlichsten entwickelt diesen Theil die Perser Episode:

a) Vorbereitung zur Schlacht

α) Mycetes II_2 } in streng parallelem Bau;
β) Tamburlaine II_3 }

b) Begegnung der Führer zu Beginn der Schlacht II_4;
c) Sieg II_5.

Knapper ist die Wiederholung in der Türkenepisode:

a) Begegnung der Führer zu Beginn der Schlacht III_{3b}.
b) Sieg III_{3d}.

Ähnlich mit leichter Veränderung in der aegyptischen Episode:

a) Vorspiel der Eroberung von Damascus (V Anfang).
b) Sieg (V Ende).

So arbeitet denn der Dichter mit den einfachsten Mitteln, mit Parallelismen und Contrasten in monoton-gehäufter Wiederholung.

Eingebettet in diese Haupthandlung ist die Geschichte von Zenocrate. Sie verläuft dreistufig. Im ersten Akt Gefangennahme (verwoben in I_2): Tamburlaine erklärt seine Liebe und wird abgewiesen. Im dritten Akt (isolirt in III_2): Durchbruch der Liebe bei Zenocrate, die den Liebhaber Agydius abweist. Im fünften Akt: Treue für Tamburlaine gegenüber ihrem einstigen Bräutigam, dem Könige von Arabien, und Belohnung durch Heirath und Krönung.

Diese überdeutliche Gruppirung der dramatischen Stoffelemente wird noch härter empfunden, dadurch dass die ganze Darstellung als fast durchaus rein sachliche alles ornamentale Beiwerk verschmäht. So bringt denn jede Szene in ziemlicher Knappheit nur ihren Kerngehalt, der gewöhnlich im Programm für eine Handlung oder in dieser selbst besteht. Breitere Ausführung, wie etwa durch Stimmungs-Szenen oder Situationsmalerei, ist selten. Auch sind die meisten Szenen isolirt, folgen einander ohne abrundende Verbindungsglieder, wie sich solche für grössere, zusammenfassende Szenenreihen ergeben. Das Ganze erhält damit eine äusserst spröde, eckige Struktur.

Diese scharfkantige Szenengruppirung findet ihr Seitenstück in der Gruppirung der Figuren.

Wir haben nicht *eine*, vielgegliederte, über das ganze Stück hin sich verästelnde Gruppe, sondern ein ganzes System von Gruppen, die sich zum Theil aktweise ablösen, wie es ja die zweimal neu einsetzende Handlung nothwendig mit sich bringt.

Im ersten Akt erscheinen vier Gruppen:

Mycetes mit Meander und Theridamas
Cosroe „ Menaphon „ Ortygius und Ceneus
Tamburlaine „ Techelles „ Usumcasane
Zenocrate „ Agydas „ Magnetes

Im zweiten Akt erscheinen drei Gruppen:

Mycetes mit Meander
Tamburlaine „ Techelles, Usumcasane, Theridamas
Cosroe „ Menaphon, Ortygius, Ceneus (resp. Meander).

Im dritten Akt erscheinen zwei Gruppen:

1) Tamburlaine mit Techelles, Usumcasane, Theridamas
und
Zenocrate „ Anippe;

2) Bajazeth „ Fez, Morocco, Argier
und
Zabina „ Ebea.

Der vierte Akt vereinigt diese beiden Gruppen zu einer und setzt ihr in

Soldan mit Philemus, Capolin, Arabia

eine andere gegenüber.

Im abschliessenden fünften Akt verlieren diese Gruppen endlich etwas von ihrer starren Festigkeit.

Das Wesentliche unserer Gruppen besteht vor allem in ihrer Zusammensetzung: immer ein scharf individualisirter Held an der Spitze von etlichen, puppenhaften Begleitfiguren. Man sieht, dem jungen Dichter wird das Charakterisiren noch schwer, er beschränkt es auf die Protagonisten, während er Alles übrige in marionettenhafter Erstarrung belässt. Noch

auffälliger wirkt die fast immer gleiche Zahl der Begleitfiguren der mit oder gegen einander kämpfenden Helden. Im gruppenreichen ersten Akte sind es je zwei, im zweiten Akte je drei, im gruppenarmen dritten Akte je fünf, nemlich je drei Feldherrn, je eine Frau mit ihrer Dienerin. Dadurch, dass nun immer Vollgruppe gegen Vollgruppe agirt, erhält das ganze Drama den Anstrich roher Schablonenmässigkeit.

So zeigt denn auch im einzelnen die Composition dieses Erstlingswerkes seinen Dichter als jugendlich-unfertigen Anfänger und rückt ihn hinsichtlich der künstlerischen Ausdrucksmittel an die Seite des Verfassers von King Leir. Ein gewichtiges Verdienst Marlowes darf aber nicht vergessen werden: wenn auch unbehülflich in der Form, übertrieben in den angestrebten Wirkungen, bleibt er doch treu seinem im Prolog gegebenen Versprechen. Er wollte ein ernstes, würdiges Schauspiel bringen und hat sich auch nie von seinem Vorsatz abdrängen lassen: er verschmäht sowohl das tragische Raffinement, wie eine komödienhafte Führung ernster Conflicte, womit sich seine Vorgänger öfters versündigt hatten. Er ist eben seiner natürlichen Anlage nach wahrer Künstler und erweist dies auch schon in seinem ersten Wurf.

Part the Second.

Wir haben oben die Fortsetzung Tamburlaine's übergangen, weil das Stück ohne künstlerische Selbständigkeit für die Entwicklung des Dichters keinen Werth hatte. Der Grund für die Fortsetzung war, wie der Dichter im Prolog eingesteht, rein äusserlich: der grossartige Erfolg des ersten Stückes. Schon daraus erklärt sich, dass das Ergebniss in einer verschlechterten Wiederholung besteht. Tamburlaine bleibt derselbe, der providentionelle Eroberer. Da aber der Dichter mit Recht das Missliche einer blossen Wiederholung gefühlt haben mag — denn bei der starren Einseitigkeit der Heldennatur hätten sich nur die Namen seiner Gegner ändern können — so legte er hier das Schwergewicht vom Helden auf dessen politische Gegner. Die Vorbereitungen zum

Kampfe seitens dieser Gegner nehmen den ersten, zweiten und den Anfang des dritten Aktes in Anspruch, und erst am Ende dieses Aktes gerathen die Feinde aneinander in einer natürlich für Tamburlaine siegreichen Schlacht. Die Folge davon ist, dass diese Vorbereitungen im ersten und zweiten Akt zu einer selbständigen Episode anwachsen, zum Kampf zwischen Sigismund und Orcanes. Weil auch im weiteren Verlaufe des Stückes der politische Tamburlaine ziemlich unthätig bleibt (ausser der Siegesfeier in der ersten Szene des vierten Aktes und der Eroberung Babylons zu Beginn des fünften Aktes wird er auf der Bühne nicht aktiv), so klaffen wiederum Lücken, in die sich wie von selbst eine andere Episode einschiebt, die Liebesgeschichte von Theridamas mit Olympia ($III_{3, 4}$, IV_2). Der mit Gewalt „fortgesetzte“ handlungsarme Held lockert also die feste Fügung des Stückes bedenklich. Wie im ersten Theile, so hat er auch hier eine Doppelnatur. War er dort neben dem titanischen Eroberer auch noch Liebhaber, so ist er hier, da das erste Stück mit der Hochzeit schliesst, Gatte, Wittwer und Vater. Doch dort war eine innige Verbindung zwischen Haupt- und Nebenhandlung geschaffen worden, hier fehlt diese. Die Nebenhandlung, die Familiengeschichte Tamburlaines, tritt aus ihrer Abgeschlossenheit nicht heraus. Dabei mangelt ihr selbst die innere Entwicklung, die sie im ersten Theil zu einer festen Einheit geschlossen. Sie besteht hier aus drei Episoden:

Tamburlaine, der liebende Gatte $I_{3\ a}$

„ , der verzweifelte Wittwer II_3. III_2

„ , der strenge Vater IV_1.

Dieser losen Composition mit ihrer vielfach durchbrochenen Gruppirung der Szenen entspricht auch die weniger straffe Gruppirung der Figuren. Zwar besteht das alte System vom Helden mit verblassten Begleitfiguren noch aufrecht. So selbst stofflich in Tamburlaine mit Techelles, Usumcasane, Theridamas

als Feldherrn

und mit Calyphas, Amyras, Celebinus

als Söhnen.

In der politischen Episode der ersten beiden Akte stehen sich gegenüber:

Orcanes mit Byron und Uribassa
Sigismund „ Frederic „ Baldwin.

Ebenso zeigt sich auch noch im dritten Akte die Vorliebe für gleiche Zahl der Begleitfiguren, da den drei Feldherrn Tamburlaines die drei Könige von Jerusalem, Trebisond und Soria auf Seiten des Feindes entsprechen.

Trotzdem geräth das System in Verfall. Der Dichter bedient sich der Gruppen nicht mehr mit der Ausschliesslichkeit wie in seinem ersten Stück.

Diese Zersetzung der festen Formen erstreckt sich sogar weiter und lockert die sachliche Knappheit der Darstellung. Ein rührseliges Ausweiten von Situationen zeigt sich besonders auffällig in den familiären Szenen, z. B. bei Zenocratens Tod (II_3) und Tamburlaines Klage (III_2). Hier und auch sonst drängt sich eine breitspurige Rhetorik vor auf Kosten des sachlichen Stiles und die leichtere, natürlichere Dialogisirung weicht einem Scheindialog, der den Charakter eines nur selten und äusserlich unterbrochenen Monologs erhält, wie ganz besonders in Tamburlaines Klage um Zenocrate, wo von 159 Zeilen 16 zusammen auf Calyphas, Amyras, Celebinus und Usumcasane, 143 allein auf Tamburlaine fallen.

So erweist sich denn unser Stück vom dramatischen Standpunkt aus als eine sehr schwache Nachahmung seines Vorläufers. Die nothwendige Stoffarmuth und Ideenleere in der Haupthandlung hat ein festes Gefüge, wie im first part, unmöglich gemacht, und die Folgen dieser Grundmängel haben ihre verderblichen Wirkungen bis in die feineren Einzelheiten übertragen. Wenn damit Marlowe auch ein schlechteres Stück geschrieben — schon die Zeitgenossen haben ihm das bescheinigt, wie uns das damalige Repertoire aus den wenigen Aufführungen deutlich zu erkennen giebt, so war das für seine innere Entwicklung doch ein grosser Vortheil. Denn in Tamb. I hat er in jeder Beziehung nach einer so

festen Schablone gearbeitet, dass er sich davon wohl kaum so rasch befreit hätte, wenn ihm nicht unwillkürlich die Fortsetzung dieselbe so sehr gelockert hätte.

DOCTOR FAUSTUS.

Dies zeigt sich schon im nächsten Stück, in *Doctor Faustus*. Zwar hat man hier mit jeder Untersuchung einen sehr schweren Stand. Die Ueberlieferung ist schlecht. Das zum Theil, besonders in der Mitte so lose Gefüge des Stückes hat zu Aufschwellungen von fremder Hand geführt. Auch ist die Frage, ob die eingestreuten, komischen Zwischenspiele von Marlowe selbst herrühren, noch immer nicht befriedigend beantwortet. Trotzdem lässt sich aus den ernsten Theilen zu Anfang und zu Ende des Dramas manches für die künstlerische Entwicklung unseres componirenden Dichters mit Bestimmtheit sagen.

Der erste Theil, wo der unzufriedene Held bis zur festen Verbindung mit der Hölle geführt wird, umfasst vier Bilder. Im ersten rafft er sich kräftig zum Entschluss auf, im zweiten beschwört er trotzig den Teufel, im dritten verschreibt er sich nach kurzem Schwanken dem Bösen, im vierten packt ihn die Reue gewaltig, doch die Hölle weiss sich ihres Opfers zu versichern, der Held verhärtet in der Sünde.

Die Entwicklung ist nicht nur psychologisch überzeugend, sondern auch künstlerisch wirksam durchgeführt. *Ein* Ereigniss, Fausts Höllenbund, zergliedert der Dichter in anschauliches, spannendes Detail, mit Benutzung eines reichen, theatralischen Apparates. Zu den Hauptfiguren Faust und Mephisto treten eine Fülle von Nebenfiguren: aus der Geisterwelt die beiden Engel und Lucifer mit seinen Höllenerscheinungen, aus der irdischen Umgebung des Helden der beschränkte Famulus und die beiden Gelehrten Valdes und Cornelius; also Nebenfiguren verschieden nach Wesen wie Bedeutung und in scharfem Gegensatze zum Gruppensystem des Tamb. Auffälliger noch wirkt der Umschlag in der Art der Dar-

stellung. Statt der knappen Gegenständlichkeit von früher, hier tiefgreifende, breitgemalte psychologische Begründung; statt der ruckweisen Eckigkeit der Parallel- und Contrast-Szenen, hier abgerundete, wellenförmige Bewegung der auseinander sich entwickelnden Szenenreihe.

Auf die Contrastwirkung hat Marlowe freilich nicht ganz verzichtet. Denn wenn die zwischen das erste und dritte sowie zwischen das dritte und fünfte Bild eingeschobenen komischen Zwischenspiele echt sind, wenigstens in dem Sinne, dass sie, wenn auch nicht aus Marlowes Feder geflossen, doch unter seiner Redaction aufgenommen worden sind, dann sind sie sprechende Belege für seine Vorliebe der Contrastwirkung, die hier bis zur Parodie des Ernstes gesteigert wird. Denn im ersten Intermezzo parodirt der „gelehrte" Wagner seinen wissensdurstigen Herrn, im zweiten wird die Beschwörung parodistisch wiederholt. Gerade diese Verwerthung der Zwischenspiele darf wohl für ihre wenigstens redactionelle Echtheit sprechen.

Denn dass Marlowe noch auf Contrastwirkungen ausgeht, beweist in einem prächtigen Beispiel der dritte Theil des Stückes, den er in zwei grosse dramatische Bilder gliedert, die in ergreifendem Gegensatz zu einander stehen. Im ersten sehen wir, wie Faust seine mächtig durchbrechende Reue im Sinnentaumel mit Helena erstickt, im zweiten, wie er voller Verzweiflung seinem verderblichen Ende entgegengeht. Hier die tröstenden Studenten, dort der mahnende Old Man, also auch noch Figurencontraste innerhalb der Bilder.

Trotz dieser scharfen Gegenüberstellung zeigen die beiden Bilder doch formenweiche Rundung, sie gliedern sich reicher als in Tamb. So versieht der Dichter das Helena-Bild mit einer kurzen Vorszene, worin Wagner das wüste Leben seines Herrn schildert; dann gliedert sich die Hauptszene in zwei Theile: Faust kommt mit den Studenten und zeigt ihnen Helena, hierauf erscheint der Old Man mit seinen vergeblichen Mahnungen; in einer kurzen Nachszene behauptet sich Old

Man durch seinen festen Glauben gegen die Anfechtungen der Teufel.

Der Fortschritt des componirenden Dichters gegenüber Tamb. ist in den beiden ernsten Partien nicht zu verkennen, während Marlowe mit dem losen Szenengefüge der Mitte wieder ganz in seine frühere Art zurückgefallen ist.

JEW OF MALTA.

Mit dem „*Jew of Malta*“ beginnt für Marlowe eine neue Compositionsweise; in der Uebung erstarkte, künstlerische Fertigkeit und die Eigenart des behandelten Stoffes bedingen dies gleichmässig. Für das einseitige Heldenstück mit seiner einfachen äusseren Handlung ergab sich sowohl die Gliederung des Stoffes, wie die Gruppirung der Figuren beinahe von selbst. Geradlinige Führung der Handlung, kahle Abgeschlossenheit der Theile war der Typus. Seine banale Deutlichkeit wurde durch das naheliegende und einfache Kunstmittel der Parallelisirung und Contrastirung noch überdeutlicht von dem jungen Dichter, der begreiflicherweise solch starke Wirkungen liebte. Da es ihm hauptsächlich und fast einzig um die klare Herausstellung seiner Helden handelte und dieselben als Kraftmenschen sich mehr in einfachen Thaten als verwickelten Betrachtungen ausgeben, so stellte sich nothwendiger Massen diese im ganzen sachlich knappe Darstellung ein.

Wesentlich anders liegen die Verhältnisse im Jew und folgenden Edward, die gegenüber Tamb. und Faust in *eine* Gruppe zusammenrücken. Beide Dramen bringen eine reiche und vielverschlungene Handlung, die dem reifenden Dichter Gelegenheit zur Bethätigung einer kunstvolleren Composition nicht nur bietet, sondern ihn hiezu zwingt.

Unser Jew beginnt mit der hauptsächlich monologisch gehaltenen Exposition, die gewissermassen aus dem Selbstporträt des Helden besteht. Darauf folgt rasch die eigentliche Handlung, welche sich aus sechs stofflichen Elementen zusammensetzt.

Wir haben vor allem ein politisches Element, die diplomatisch-militärischen Beziehungen zwischen Malta und der Türkei. Dies bildet sozusagen das Rückgrat des Dramas: es liefert das erregende Moment für den Helden, die Forderung der Kriegssteuer seitens des Gouverneurs von Malta, es verschafft ihm im weiteren Verlaufe seinen Helfershelfer Ithamore, es führt ihn gegen Ende zum Sieg über seinen Feind, den Gouverneur, und verflicht ihn am Schluss in seinen Fall. Diese politische Handlung spinnt sich also über das ganze Drama hin. Weil sie aber immer nur indirecten Einfluss auf die Geschicke des Helden nimmt, so wird sie mit knapper Sachlichkeit in isolirten, kurzen Szenen behandelt:

I_{2a} = 34 Zeilen.
II_{2} = 56 „
III_{5} = 37 „
V_{1a} = 6 „

Erst am Schluss des Dramas, wo sich der Held direct und persönlich mit ihr verquickt, wird sie naturgemäss breiter und erscheint in reicher Gliederung von fünf, ununterbrochen verlaufenden Bildern in der Stärke von 349 Zeilen.

Die übrigen fünf stofflichen Elemente bilden gewissermassen die private Handlung des Helden:

1) Vermögens-Confiscation und Schatzgewinnung,
2) Rache am Gouverneur durch Liebesintrigue,
3) Erwerbung Ithamores,
4) Abfall Abigails und ihre und der Mönche Ermordung,
5) Verrath Ithamores und seine Ermordung.

Sie verlaufen im Ganzen nacheinander.

Doch statt der ungeschickten Sonderung, die wir für die drei Elemente in Tamb. I beobachten mussten, tritt hier eine theilweise Verschlingung durch Neben- und Ineinanderrücken einzelner Theile der verschiedenen Handlungen ein. Am deutlichsten zeigt dies das Szenenschema (worin die arabischen Zahlen die Szenennummern bedeuten):

Inhalt	Erster Akt			Zweiter Akt			Dritter Akt					Vierter Akt		Fünfter Akt					
Politische Handlung . .	2.(Anfang)				2.					5.				1.	2.	3.	4.	5.	6.
Private „ 1. .		2. (Mitte)		1.															
„ „ 2. .			2.(Schluss)			3.		2.											
„ „ 3. .						3.													
„ „ 4. .									3. 4.		6.	1. 2. 3.							
„ „ 5. .							1.						4. 5. 6.	1.					

Wie man sieht, enthält der 1. Akt 3 Handlungen,
„ 2. „ 4 „
„ 3. „ 4 „
„ 4. „ 2 „
„ 5. „ 2 „

u. z. spielt im ersten Akt hauptsächlich die Geldgeschichte, im zweiten die Liebesgeschichte, im dritten Abigails Abfall, im vierten Ithamores Verrath und im fünften die Politik. So ist aktweise immer für ein centralisirendes Hauptinteresse gesorgt, und zu gleicher Zeit drängt sich das vorhergehende in einem Nachspiel nach, und bereitet sich das kommende in einem Vorspiel vor, wodurch sich die einzelnen Theile auch äusserlich zu einem Ganzen fest verzahnen.

Auch darin zeigt sich die vorgeschrittene Gestaltungskraft, dass nicht mehr wie früher jedes Bild nur *eine* Handlungsphase darstellt, sondern öfters dasselbe Bild verschiedene Handlungen umfasst, so I_4, II_3, V_1. Diese stellenweise Concentration spannt nicht nur die Einheit straffer, sie bringt auch mehr Abwechselung und Lebenswahrheit hervor. Trotzdem also die Gliederung des Stoffes in unserem Drama viel kunstvoller ist als früher, macht das Ganze doch einen natürlicheren Eindruck. Die Kunstmittel sind eben feiner geworden gegenüber der Klotzigkeit von ehedem.

Noch deutlicher kommt dies zum Ausdruck, wenn man die *Gliederung der einzelnen Handlungen* selber betrachtet sowohl in Bezug auf die Gruppirung ihrer dramatischen Elemente, als auch hinsichtlich deren Funktion.

So gliedert sich die *erste Handlung*, die Geldgeschichte in folgende vier Theile:

1) Exposition.

Die allgemeine Lage wird geschildert: die Türken lägen vor Malta, die Juden wären zum Gouverneur zitirt.

Die Ausführung ist dreiszenig:

a) Kurze, realistische Vorszene: zwei Juden wollen zu Barabas, um seinen Rath einzuholen.

b) Hauptszene: Die Juden erzählen, Barabas beruhigt sie.

c) Kurze Nachszene: Monolog des Barabas: seine Schlauheit werde ihn vor Schaden bewahren.

2) Angriff auf Barabas.

Barabas wird seines Vermögens verlustig erklärt.

Die Ausführung ist zweiszenig:

a) Grosser Rath: die Juden sind zur Zahlung der Kriegssteuer bereit, dem hartnäckigen Barabas wird sein ganzes Vermögen abgesprochen.

b) Folgen des Ereignisses: Barabas wüthet vor den Juden; dann, allein, rafft er sich auf.

3) Abwehr des Barabas.

Er versucht mit Hülfe der Tochter den verborgenen Schatz wiederzugewinnen.

Die Ausführung ist zweiszenig:

a) Barabas hört von Abigail, sein Haus sei in ein Kloster verwandelt. Er ist bestürzt, doch sie soll als Nonne den Schatz heben.

b) Abigail wird als Nonne aufgenommen von der Äbtissin, die mit zwei Mönchen gerade des Weges kommt.

4) Sieg des Barabas.

Er gewinnt den Schatz.

Die Ausführung ist dreiszenig:

a) Barabas allein vor seinem Haus in düsterer Stimmung.

b) Abigail findet den Schatz und wirft ihn dem Vater zu.

c) Barabas triumphirt.

Die Gliederung dieser Handlung ist also nicht nur sehr reich, sondern auch äusserst wirksam, denn auf die ruhig berichtende Einleitung folgt eine heftig erregte Handlung, deren Wellenschlag sich wieder glättet bei der Darlegung neuer Pläne, um schliesslich noch einmal in bewegter Aktion aufzurauschen. Durch die vielen Monologe des Helden wird das ganze verinnerlicht, wir stehen nicht nur einer Reihe von Ereignissen gegenüber, diese sind auch immer persönlich begründet. Der oftmalige Umschlag der Lage wird in scharfer Contrastwirkung hervorgehoben: so der vertrauensselige Held vor der Rathsversammlung, sein Misserfolg in derselben; seine Wuth nach derselben und das wiederaufkeimende Vertrauen zu sich selbst; der im Kloster verlorene Schatz und die Aussicht auf Rettung durch Abigail; der Monolog vor und nach der eigentlichen Schatzgewinnung. Es sind nicht nur Handlungscontraste, sondern zu gleicher Zeit und absichtlich scharf herausgearbeitete Stimmungscontraste.

Dabei rücken die Theile dieser Handlung, die innerlich so eng verkettet sind, auch äusserlich nah zusammen. In knapper Zeitfolge — von Mittag bis zum nächsten Morgen etwa — spinnen sich die Ereignisse ab. Nur zweimal und immer ganz kurz tritt eine Unterbrechung ein, indem sich zwischen die ersten beiden Theile ein Stück politischer Handlung einschiebt u. z. die Tributforderung des Paschas — also eigentlich nur eine Vergegenständlichung der berichtenden Einleitung, und indem sich zwischen die beiden letzten Theile ein Stück der späteren Liebesintrigue einschaltet.

Sogar hinsichtlich des Umfanges der einzelnen Theile scheint den Dichter ein künstlerisches Formgefühl geleitet zu haben. Die Exposition ist mit 52 Zeilen recht knapp gehalten, breit lädt sich darauf die Aktion gegen den Helden in 195 Zeilen aus, gedrängter hingegen erscheint seine Intrigue mit 147 Zeilen und in wirkungsvoller Kürze verschafft er sich mit seinem Gegenstoss von 67 Zeilen Genugthuung, während die Unterbrechungen nur je 34 und 32 Zeilen betragen, also die Ablenkung der Aufmerksamkeit vom eigentlichen Thema ganz schwach ist.

Der Bau der *zweiten Handlung*, welche die Rache des Juden am Gouverneur durch die tödtlich endende Liebesintrigue mit dessen Sohn enthält, ist wesentlich einfacher. Sie zerfällt in drei Theile:

1) Einleitung.

Sie ist zweitheilig. Am Schluss des ersten Aktes macht der Liebhaber Abigails seinem Freunde Lodovico, dem Sohn des Gouverneurs, das Geständniss seiner Liebe, wodurch er sich in diesem unabsichtlich einen Nebenbuhler schafft. Im zweiten Akt nun benutzt Barabas diesen Conflict. Jetzt wieder reich und im Besitze seiner Tochter lechzt er nur nach Rache am Gouverneur und will ihn in dessen Sohn treffen. Diesen sucht er durch Schürung der Eifersucht mit seinem Freunde in Feindschaft und damit in den Tod zu hetzen.

So wird denn diese Handlung in ihrem Ursprung doppelt begründet durch die Leidenschaft des Mitspielers und den rachsüchtigen Anschlag des Helden.

2) Barabas' Intriguen.

Der Jude hetzt in zwei reichgegliederten Szenenbündeln die beiden Nebenbuhler geschickt auf einander.

3) Die Folge.

Duell der Rivalen, die der Jude noch mehr anfeuert, mit tödtlichem Ausgange für Beide.

Auch diese Handlung verläuft fast in *einem* Zug. Abgesehen von dem einleitenden Liebesgeständniss an den Freund im ersten Akte und dem Duell im dritten liegt sie fest geschlossen im zweiten Akte. Denn nur flüchtig wird sie unterbrochen durch die Erwerbung Ithamores. Weil in ihr Barabas als Intriguant zu glänzen hat, so ist der mittlere Theil mit 261 Zeilen sehr stark gerathen gegenüber der Einleitung mit 57 und dem Schluss mit 38 Zeilen, der bei seiner explosiven Natur auch kurz geführt werden musste.

Ithamores Erwerbung als *dritte Handlung* kann bei ihrer Stoffarmuth keine besondere Gliederung aufweisen. Immerhin ist es bemerkenswerth, wie Marlowe hier realistische Züge zur Ausmalung der Situation beibringt: erst kommen die Offiziere mit ihren Sklaven zum Markte; später trifft Barabas auf Ithamore und kauft ihn; schliesslich ziehen die Offiziere ab, worauf sich Herr und Diener als Geistesverwandte erkennen. Der Sklavenmarkt als Hintergrundsbild der Handlung wird in wenigen, aber scharfen Strichen mitgezeichnet.

Die *vierte Handlung*, Abigails Abfall und ihre wie der Mönche Vernichtung, ist einfach im Bau — Schlag und Gegenschlag in einmaliger Wiederholung, auch ziemlich knapp in der Durchführung. Der Dichter häuft von hier ab die äussere Handlung und geräth damit nothwendig in ein immer

rascheres Tempo, worunter die künstlerische Ausgestaltung der Einzelheiten sichtlich zu leiden beginnt. Der Verlauf dieser Handlung ist folgender:

1) Ithamore schildert in temperamentvoller Verbrecherfreudigkeit das Ende von Lodovico und Mathias der verzweifelnden Abigail, die nun wahrhaft Nonne werden will.

2) Barabas fürchtet jetzt für seine Geheimnisse und beschliesst, seine Tochter, an die allein er nicht heran kann, mit dem ganzen Kloster zu vergiften.

3) Die sterbende Abigail beichtet und verräth damit ihren Vater.

4) Die beiden Mönche wollen Barabas einschüchtern, doch er entzweit sie rasch durch die Ankündigung, er wolle reuevoll in eines ihrer Klöster. Sie streiten sich um den reichen Fang. Dann ermordet Barabas den einen Mönch und bringt hierauf den andern unter dem zwingenden Verdacht, seinen geistlichen Bruder erschlagen zu haben, an den Gerichtsgalgen.

Diese Handlung läuft fast ununterbrochen durch die zweite Hälfte des dritten und die erste Hälfte des vierten Aktes. Nur eine ganz kurze, politische Episode von 37 Zeilen: Tributverweigerung seitens Maltas und Kriegserklärung der Türkei, unterbricht in geschickter Weise nach dem beschlossenen Anschlag auf das Kloster das Gefüge der Bilder.

Unmittelbar daran setzt sich die *letzte der privaten Handlungen* des Stückes: der Abfall Ithamores, der sich in die Courtisane Bellamira verliebt, an ihrer Seite seinen Herrn wiederholt um Geld schröpft, in seinem Rausch dessen Geheimnisse ausplaudert, endlich von dem verkleideten Barabas zusammt der Dirne und deren Zuhälter vergiftet wird. Doch die Dosis war zu gering. Bellamira und Pilia-Borsa erholen sich und sagen vor Gericht aus. Barabas und Ithamore werden gefangen, verurtheilt und in den Kerker geworfen. Darin versterben alle vier eines plötzlichen Todes, d. h. Barabas hat

die andern ernstlich vergiftet und sich durch einen Schlaftrunk scheintodt gemacht.

Schon früh — im ersten Bild des dritten Aktes — schickt der Dichter das Vorspiel dieser Handlung voraus: Ithamore verliebt sich in Bellamira. Nun in der zweiten Hälfte des vierten Aktes verläuft der Haupttheil ununterbrochen in drei Bildern. Das erste Bild des fünften Aktes bringt nach einer kurzen Vorszene, die des Gouverneurs Befehle zur Rüstung gegen die belagernden Türken enthält, die Gerichtsverhandlung. Der einfache Stoff zeigt sich in einer einfachen Gliederung. Der Hauptreiz liegt hier in dem genrehaften Realismus der direkten Darstellung und in dem stacheligen Humor, der über den Szenen liegt.

Daran knüpft sich zum Schluss der Haupttheil der *politischen Handlung*: Das Bündniss des geretteten Juden mit den Türken, die Eroberung der Stadt, seine Ernennung zum Gouverneur. Darauf seine Furcht vor der Macht, sein Bündniss gegen die Türken mit dem Gouverneur, sein Verderben. Die Überfülle des Stoffes drängt auch hier den Dichter zu einer hastenden Darstellung, wodurch ihm der Stoff in viele, meist kurze Bilder zerrissen wird, die eine künstlerische Gruppirung vermissen lassen.

Ueberschaut man das ganze Drama hinsichtlich der Gruppirung seiner dramatischen Elemente, so bemerkt man den erstaunlichen Fortschritt gegen früher, aber auch die ungleichwertige Ausführung. In der ersten Hälfte wirklich kunstvoll gebaut, verliert es gegen das Ende hin immer mehr, sei es dass Marlowe in fliegender Eile der Vollendung des Stückes zudrängen musste oder wollte, sei es dass die stoffliche Ueberbürdung des Dramas gegen Schluss zur Schilderung des immer massloser werdenden Helden dazu verführte. Wahrscheinlich wirkten beide Umstände zur fortschreitenden Entartung des so schön angelegten Dramas zusammen.

Auch an den Figuren zeigt sich der Fortschritt des reifenden Dichters. Vor allem ist mit dem System der Gruppen, wie wir es in Tamb. kennen gelernt, gründlich gebrochen. Die Kraft des Dichters in der Charakterisirung ist soweit erstarkt, dass er alle nur etwas stärker beschäftigten Figuren individualisirt und damit die starre Schablone vom Protagonisten mit marionettenhaften Begleitern zersetzt. Ebenso hat die kunstvoller ausgestaltete Handlung das Operiren mit immer gleichen Gruppen unmöglich gemacht. Gruppen giebt es auch hier, doch sie sind in fortwährender Veränderung begriffen durch Ausscheiden, Vertauschung oder neuen Ansatz von Figuren, wie es eben die jeweilige Phase der Gesammthandlung verlangt. So hat Barabas erst Abigail, dann Ithamore, später Calymath, endlich den Gouverneur zu Helfern, während sich Abigail mit den Mönchen, Ithamore mit Bellamira gegen ihn verbünden. Statt der früheren eisigen Starrheit zeigt sich hier alles in wechselndem Flusse. Freilich *eine* grosse Figurengruppe, die sich über das ganze Drama verbreitete, hat unser Stück mit seinem Gefüge von einander sich ablösenden Handlungs-Elementen noch nicht, wie wir dies in Marlowes folgender und vollendetster Tragödie, in Edward finden werden.

KING EDWARD II.

Der wichtigste Unterschied zwischen diesem Stück und seinen Vorläufern besteht darin, dass es auch stofflich nur *eine* Handlung besitzt. Die Gliederung derselben erfolgt demnach nicht nach stofflichen, sondern einzig nach künstlerischen Gesichtspunkten. Obwohl ohne Akteintheilung überliefert, zerfällt *Edward* wie von selbst in die von Marlowe bisher festgehaltenen fünf Akte, wobei sich äussere und innere Gliederung fast völlig decken, denn fünftheilig erscheint auch die Handlung. Sie beruht auf dem stetigen Gegensatze zwischen dem König und der Adelspartei und besteht im wechselreichen Kampfe dieser beiden Machtfaktoren.

Erster Theil.

Mit Gavestons Rückberufung aus der Verbannung und Einsetzung in Ämter und Würden bricht der Kampf los.

Dieser Theil ist knapp gehalten und zerfällt in:

1) die Vorszene,
welche die Exposition enthält. Gaveston führt sich monologisch ein: rückberufen vom jungen König freut er sich seiner bevorstehenden Günstlingsmacht. Drei arme Bittsteller vergegenwärtigen ihm seine künftige Grösse. Er weist sie ab und versenkt sich — wieder monologisch — in seine Pläne als beherrschender Günstling.

Nur 73 Zeilen braucht der Dichter für dieses Situationsbild, das in seinem Bau völlig dem Anfang des Jew nachgebildet ist, ihn aber an wirkungsvoller Knappheit übertrifft.

2) die Haupt-Szene,
welche von dem obigen, ruhig gehaltenen Bericht mit ihrer bewegten Handlung kräftig absticht. Dreigliedrig entrollt sie in temperamentvollem Stimmungswechsel:
a) den Streit des Königs mit den Peers,
b) den zärtlichen Empfang Gavestons und dessen Erhöhung,
c) den Streit mit dem Bischof von Coventry und dessen Absetzung und Verhaftung

Auch hier ist die Ausführung knapp, denn es genügen 134 Zeilen.

So hat also der Held mit eigenwilliger Kraft die Ruhe gestört und damit die Handlung ins Rollen gebracht.

Zweiter Theil.

Er umfasst den auf den Vorstoss des ersten Theiles nothwendig folgenden Rückschlag und gliedert sich in zwei Abschnitte:

erst weicht der König vor der Opposition schwächlich zurück, so lang sie ihm nämlich ihre berechtigte Forderung der Verbannung des übermüthig bevorzugten Günstlings stellt;

dann aber hält er zäh an Gaveston fest, als denselben die Opposition in unehrlicher Absicht rückberufen hat und nun brutal behandelt.

Durch tadellose Reinheit besticht die psychologische Führung des Conflictes, und nicht minder glänzend ist die künstlerische Ausgestaltung und Gruppirung der dramatischen Elemente.

A. Der erste Abschnitt ist viergliedrig und besteht:

1) aus einer Informations-Szene:
die Peers und Bischöfe, sowie die Königin klagen über Edwards Verblendung und Gavestons Übermuth. Wirkungsvoll wächst die Szene an:
erst sind die Lords allein, dann kommt der Erzbischof von Canterbury, endlich gar die Königin.

2) aus einer Actions-Szene:
der König muss den Günstling verbannen.
Mächtige innere und äussere Bewegung auch hier: in einer Vollszene wird dem König die Unterschrift abgerungen; in einem Monolog wüthet er gegen die römische Priesterherrschaft; in einem Zwiegespräch nimmt er zärtlichen Abschied von Gaveston; die herbeieilende Königin wird mit Mortimer verdächtigt und verstossen; die Vereinsamte klagt monologisch ihr Leid.

3) aus einer Intriguen-Szene:
die Königin gewinnt die Peers für die Rückberufung Gavestons, welche einwilligen, in der heimlichen Absicht, ihn damit um so sicherer zu verderben.

4) aus einer Situations-Szene:
den trauernden König versetzt die neue Botschaft in helle Freude und eine Scheinversöhnung schafft faulen Frieden.
Hieran knüpft sich eine kurze Nachszene, worin der alte Mortimer seinen ungestümen Sohn zur Ruhe verweist — eine Szene, die das Unhaltbare der Lage in spannender Undeutlichkeit verkündigt.

Die nun eingetretene Ruhepause benutzt der Dichter, um in einer Zwischenszene die künftigen Freunde des Königs, Y. Spencer und Baldock, vorzuführen.

B. Der zweite Abschnitt des Rückschlags zerfällt in zwei Gruppen, wovon die erste den heftigen Ausbruch der Feindseligkeiten am Hofe, die zweite den kriegerischen Aufstand der Peers schildert.

Die Gliederung wird hier der kräftigen pulsirenden Handlung entsprechend einfacher:

a) Die erste Gruppe besteht:

1) aus einer kurzen Vorszene,
die uns die Stimmung der Parteien, des Königs Freude auf den rückkehrenden Günstling und den Hass der Peers schildert.

2) aus der Haupt-Szene:
Gaveston kommt, zankt mit den Lords, wird von Mortimer leicht verwundet; da ihm der König gewogen bleibt, fallen von Edward die Peers und sein Bruder Kent ab; nur die Königin wird von ihrem Gatten mit geheuchelter Versöhnung festgehalten.

b) In gedrängter Kürze folgt die zweite Gruppe:

1) die Vorszene:
Kent stösst zu den Rebellen.

2) die Haupt-Szene:
Sie ist zweitheilig:
der umstellte König drängt Gaveston zur Flucht, flüchtet selber, nachdem er die zurückbleibende Königin mit dem Vorwurf der Untreue gekränkt;

die Königin weist die hereinstürmenden Peers auf die Verfolgung Gavestons; Mortimer nimmt von ihr stummberedten Abschied; die Neigung für ihn wird in ihr mächtig, doch noch einmal will sie es versuchen, des Königs Liebe zu gewinnen.

Damit schliesst der zweite Theil der Gesammthandlung und zugleich der zweite Akt des Dramas.

Dritter Theil.

Wir stehen vor einer grossen Entscheidung, dem Höhepunkte. Der Dichter gliedert hier in drei Gruppen:

1) Niederlage des Königs: sein Günstling wird von den Rebellen gefangen und hingerichtet;
2) innere Sammlung des Königs, der im Schmerz erstarkt;
3) Niederlage der Rebellen in der Schlacht: sie werden theils hingerichtet, theils eingekerkert.

Bei dem raschen Umschwung der Verhältnisse, die auch hier tief und wahr begründet werden, ist die Wirkung von hinreissender Gewalt. Zwischen der gegensätzlichen ersten und dritten Gruppe, der grausam übermüthigen und grausam gedemüthigten Opposition — beides in je einem, realistisch reichzertaserten Szenenbündel äusserer Handlung dargestellt — liegt in der Mitte eingebettet *eine*, lange, äusserlich ruhige, innerlich mächtig bewegte Szene, worin der König, erst matt verzweifelnd, sich immer kräftiger aufrichtet bis zum schmetternden Racheschwur und der siegesgewissen Kampfeserklärung an die meineidigen Peers.

Mit diesem dritten Theil der Handlung wird der dritte Akt des Dramas ausgefüllt.

Vierter Theil.

Nun ist wieder Ruhe eingetreten, aber eine erzwungene, die ebensowenig hält, wie früher die erheuchelte. Denn die zu grausam gestrafte Opposition gewinnt neues Leben. Auf den Vorstoss des dritten Theils folgt hier wieder der Rückschlag. Ihn umfasst der vierte Theil, welchen der Dichter gleich dem zweiten Theil in zwei Abschnitte zerlegt:

erst der erfolgreiche Rückschlag der berechtigten Opposition;

dann deren Zerfall in Folge ihrer Ausschreitungen.

A. Der erste Abschnitt ist dreigliedrig:

1) Innere Festigung der Opposition: Mortimer und Kent auf der Flucht nach Frankreich;
   die Königin in Frankreich, zu der sie stossen.

2) Äussere Niederlage des Königs: der Triumphirende erhält die Nachricht von der Landung seiner Feinde; Aufmarsch der muthigen Königin; die Schlacht mit dem fliehenden König; die stolzen Sieger.

3) Des Königs innerer Verfall: die idyllische Klosterrast des Flüchtigen und seine Gefangennahme; die wehmuthsvolle Thronentsagung.

Dies der erste Abschnitt mit seinem reichgegliederten Szenengefüge, dessen Ereignisse und Stimmungen sich in ergreifend jähem Wechsel überbieten. Er füllt den vierten Akt des Dramas.

B. Im zweiten Abschnitt sehen wir neben dem büssenden Helden seine Opposition sich versündigen und brüchig werden — wiederum in dreigliedriger Ausführung:

1) Durchbruch der frevlen Liebe zwischen der Königin und Mortimer; Kent nimmt für den König Partei.

2) Der gequälte König und Kents misslungener Befreiungsversuch.

3) Mordbefehl Mortimers gegen den König und geistige Vergewaltigung des Prinzen.

Fünfter Theil.

Abermals stehen wir vor einer Entscheidung. Sie bringt in knapper Ausführung den katastrophalen Schluss des Dramas am Schluss des fünften Aktes. Der fünfte Theil zerfällt in

1) die Haupt-Szene:
grausame Ermordung des Königs.

2) die Nach-Szene:
Bestrafung Mortimers und der Königin durch den eben gekrönten Prinzen.

Der sündige Held hat sich durch den Tod entsühnt, seine grausamen Gegner hat die gerechte Strafe ereilt; die Ordnung ist also in sicherer Festigkeit wiederhergestellt. Die Conflicte sind ausgetragen, die Motive erschöpft; das Drama hat damit seinen harmonischen Abschluss gefunden.

Der Reichthum der inneren und äusseren Gliederung unseres Dramas ist ungemein gross. Dass er nicht verwirrend wirkt, beweist seine harmonische Gestaltung.

Wir haben fünf Haupttheile:

die Einleitung mit dem activen Helden,
den ersten Rückschlag mit dem activen Gegenspiel,
den Höhepunkt mit dem activen Helden,
den zweiten Rückschlag mit dem activen Gegenspiel,
die Lösung mit dem activen Helden.

Als Sünder, Rächer und Büsser erscheint der König eben innerlich activ.

Nicht zufällig, aber auch nicht berechnet, sondern als ein Ergebniss unbewussten Formgefühles im reifen Künstler zeigt sich eine erstaunliche Symmetrie in der Länge der fünf Theile. Sie enthalten

an Verszeilen: 207 — 866 — 407 — 839 — 217
also rund: 200 — 850 — 400 — 850 — 200

Vom technischen ins künstlerische übersetzt heisst das: knapp in der Einleitung und am Schluss, also energische Einführung und Lösung der Conflicte; breites Ansteigen und Abfliessen der aufgeregten Handlung und endlich kräftiges, ziemlich verdichtetes Zusammenfassen derselben in der Mitte am Höhepunkte.

Die Symmetrie lässt sich zwanglos noch weiter verfolgen: der erste und zweite Rückschlag verlaufen beide in je zwei Abschnitten von nahezu gleicher Länge:

I = 510 + 356 Zeilen,
II = 542 + 297 Zeilen.

In der weitaus längeren ersten Hälfte kämpft erfolgreich die berechtigte Opposition, die viel kürzere zweite Hälfte zeigt dieselbe im übermüthigen, verderblichen Triumph: Das Tempo der rollenden Handlung beschleunigt sich auf der moralisch-schiefen Ebene.

Das Mittelstück gliedert sich dreitheilig in

125 + 184 + 98 Zeilen,

so dass der geistige Wendepunkt der Handlung, des Helden innere Festigung mit der breiteren Hauptszene auch in den mathematischen Mittelpunkt nicht nur des Mittelstückes, sondern damit auch des ganzen Dramas rückt.

Endlich sind Einleitung und Schluss zweigliedrig gehalten:

73 + 134 und 117 + 100 Zeilen.

Auf die kürzere Exposition folgt das erregende Moment, auf die Katastrophe des Helden die kürzere, restliche Glättung der gestörten Ordnung. Nur dass die innerlich begründete Zweigliedrigkeit auch äusserlich szenisch zur Geltung kommt, sei als wesentlich betont. Wenn überdiess in den Längsverhältnissen ein Anschwellen zu Anfang, ein Abschwellen zum Schluss sich einstellt, so mag das wohl nur Zufall sein, so verlockend es auch wäre, selbst in diesem winzigen Detail eine unbewusste Bethätigung des feinen Formgefühles unseres Dichters erkennen zu wollen.

Die stoffliche Einheit der Handlung unseres Stückes hat naturgemäss auch die Gruppirung der Figuren wesentlich beeinflusst. Sie ermöglicht es — zum ersten Male bei Marlowe — dass wir von *einer*, grossen, über das ganze Drama hin sich erstreckenden Figurengruppe sprechen können. Dieselbe zerfällt in zwei Parteien: auf der einen Seite der König, auf der anderen Young Mortimer. Das Parteigefolge zerfällt in zwei Gattungen, in die Treuen und die Schwankenden. Zu den letzteren gehört die Königin, welche im dritten Akt nach langem, inneren Kampfe vom König zu Mortimer übertritt, und Kent, der im zweiten Akte seinen Bruder verlässt, um im fünften Akte wieder dessen Partei zu ergreifen. Zu den Treuen an des Königs Seite zählen vor allem Gaveston, der zu Anfang des dritten Aktes stirbt; am Ende des zweiten bereits erscheinen Y. Spencer und Baldock, zu denen sich im dritten Akte E. Spencer gesellt. Auf Seiten Mortimers stehen im ersten Akte sein Vater, der dann gefangen wird, und in den ersten drei Akten Lancaster, Warwick und Pembrocke, die dann hingerichtet werden. Dies die hervor-

ragenderen Figuren. Man sieht, wie reichhaltig der Wechsel in der jeweiligen Gruppirung ist trotz der festen Gegenüberstellung der beiden Parteien. Der Mechanismus von ehedem hat einer freien Entfaltung Platz gemacht, die Puppen sind durch scharf individualisirte Personen ersetzt worden.

MASSACRE OF PARIS.

Viel weniger Interesse als Edw. II bietet „*Massacre of Paris*" hinsichtlich der Gliederung seiner dramatischen Elemente. Doch hat die Eigenart des Dramas, das im Gegensatz zu allen übrigen keinen Helden besitzt, sondern die Handlung zu unbeschränkter Alleinherrschaft entwickelt, sich theilweise auch eigenartige, dramatische Ausdrucksmittel geschaffen. So besteht zu Beginn die Expositions-Szene im Gegensatz zu den früheren, meist monologischen Eingängen der Heldendramen aus einem figurenreichen Situationsbilde, wodurch uns die faule Versöhnung zwischen Katholiken und Protestanten vorgeführt wird.

Die folgende *erste Phase der Handlung* umfasst die Vorbereitung des Kampfes der Katholiken gegen die Protestanten und ist dreigliedrig gehalten. In gewohnter Weise verankert der Dichter die Begründung tief im persönlichen, indem er erst den Führer temperamentvoll seinen Plan entwerfen lässt. Das ist hier Guise mit seinen monologisch entwickelten Absichten, die gleich darauf dramatische Verwirklichung erfahren, indem Guise seine Helfershelfer über ihre Rollen belehrt. Dann folgt die theilweise Ausführung: der meuchlerische Anschlag auf die Häupter der Protestanten. Endlich die weitgreifende Intrigue: der König wird für den allgemeinen Angriff gewonnen.

Die *zweite Phase* bringt den Massenkampf. Dessen Darstellung — äusserst lebhaft und eingehend — giebt der Dichter in einer Menge von zum Theil winzigen Szenchen, die aber durch den gemeinsamen Inhalt sich in eine feste Gruppe schliessen. Diese äusserliche Zerklüftung der Handlung erinnert lebhaft an Shakespeares Coriolan, wo die Eroberung

von Corioli nach derselben Art gearbeitet ist. Als kurze Episode tritt die Wahl Anjous zum König von Polen dazwischen. Am Schluss der Tod des Königs, also Schwächung der katholischen Partei, und der Entschluss Navarras, nun für die Protestanten kräftig einzutreten.

In der *dritten Phase* kommen Katholiken und Protestanten abwechselnd zu Worte: Spiel und Gegenspiel werden getrennt behandelt und durch den Contrast gehoben: vorschreitendes Zerwürfniss der Katholiken, steigende Erfolge der Protestanten bis zum Sieg im Felde.

Die *vierte Phase* setzt dies Wechselspiel mit gleichen Mitteln fort. Die Feindseligkeit zwischen dem König und Guise kommt zum Durchbruch und führt zu des letzteren Ermordung. Auch sein Bruder der Cardinal fällt dem Hass des Königs zum Opfer.

Die *fünfte Schlussphase* bringt in einer Vorszene das Complott von Dumaine, des rächenden Bruders gegen den König, in der Hauptszene dessen Versöhnung mit Navarra, seine Ermordung, damit Navarras Nachfolge als König und folglich den glänzenden Sieg der Protestanten.

Das Drama fällt, künstlerisch genommen, gegen Edward sehr ab. Bei seiner Kürze im allgemeinen und der scharfgedrängten Darstellung im einzelnen nimmt es sich wie eine rasch hingeworfene Skizze aus, als ob sich der Dichter einmal in der ihm bisher fremden Gattung der reinen Historie versuchen wollte. Als Skizze betrachtet ist der Wurf gelungen. Die Grundzüge sind in anschaulicher Schärfe und in bestem Einklang mit dem eigenartigen Stoffe herausgearbeitet, während man freilich in den Einzelheiten die künstlerische Durchbildung vermisst.

DIDO.

In strengstem Gegensatz zum Massacre steht *Dido*, die classicistische Tragödie. So muss dies Stück bezeichnet werden, wenn man es nach seinem materiellen und ideellen Gehalt,

nach Stoff und Thema benennen will. Im dritten Hauptelement der Dichtung, in ihrer Form verräth Dido allerdings wenig classicistisches, vielmehr zeigt es in dieser Beziehung einen weit vorgeschrittenen Zersetzungsprozess der regulären Schablone durch die romantische. Weder die Einheit des Ortes, noch die der Zeit sind gewahrt. Eine Fülle von Nebenfiguren umgiebt die Protagonisten. Szenisch ist das Ganze reich, stellenweise fast überreich gegliedert in Folge der einfachen, aber doch sehr lebhaften und mannigfach zerfaserten Handlung. Trotzdem wird im Ganzen die Wirkung der classicistischen Tragödie erreicht und auch durch dasselbe Mittel: Stimmung durch Stimmungsbilder. Der Unterschied ist gewissermassen nur quantitativ; statt der langathmigen, in rhetorischer Breite zerfliessenden, wenigen Riesenbilder erscheint eine Menge von kleineren Bildchen, angereiht an dem dünnen, aber mehrfach verschlungenen Faden der Handlung.

Wie wenig aber diese zu bedeuten hat, zeigt schon die überstark entwickelte, vielfach zergliederte, bis in den zweiten Akt sich erstreckende

Exposition.

Erstes Local: der Olymp.

Venus klagt dem in Ganymed verliebten Juppiter, dass der unschuldige Aeneas von Ungemach verfolgt werde.

Zweites Local: die afrikanische Wildniss.

Aeneas selber erscheint mitsammt dem Kinde Ascanius und einem Theil seiner übrigen Genossen in der trostlosen Lage eines Versprengten;

dann — in einem andern Bilde — die übrigen, gleichfalls verirrten Trojaner, welche darnach auf Jarbas stossen und von ihm gastfreundlich aufgenommen werden;

endlich — in einem dritten Bilde, das zweigliedrig in starkem Stimmungswechsel sich entwickelt — erst Aeneas, noch immer weglos und wieder klagend; dann Zusammenstoss

mit dem Rest seiner Gefährten unter rührseligem Erkennen und Aufbruch nach Didos Hof.

Also nichts als Schilderung und Ausmalung von ergreifenden Zuständen.

Nun erst, in der Mitte des zweiten Aktes, beginnt die eigentliche

Handlung.

Dido erscheint, nimmt die Fremden freundlich auf. Aeneas giebt einen langen Bericht über seine traurigen Schicksale, rührt damit die Königin bis zur theilnahmsvollen Ergriffenheit, die den Keim der Liebe birgt. Venus symbolisirt den Vorgang, indem sie Ascanius mit Cupido vertauscht.

Dies die erste Phase der Handlung: die aufkeimende Liebe der Heldin.

Der dritte Akt zeigt in rascher Steigerung das Wachsen dieser Liebe, hauptsächlich in Situationsbildchen. Um damit eine handlungsartige Bewegung zu verbinden, wird in Jarbas ein hoffnungsloser Nebenbuhler des Aeneas eingeführt, und um noch mehr Zündstoff für Rührung anzuhäufen, steht diesem Didos Schwester Anna zur Seite, deren Liebe er nicht erkennt. Am Schlusse des Aktes bricht die Liebe Didos durch, die Handlung erreicht damit ihren Höhepunkt in der bekannten Höhlenszene.

Mit dem vierten Akte tritt der Rückschlag ein. Der verschmähte Jarbas erbittet von Juppiter die Abreise des Aeneas. Dieser wird im Traume nach Italien verwiesen und will gehorchen. Doch Dido, voller Leidenschaft, weiss ihn zurückzuhalten: er wird König von Karthago.

Der fünfte Akt bringt die Lösung. Hermes drängt Aeneas zu schneller Abreise. Dido erliegt ihrem Liebesschmerz und stirbt den Feuertod. Jarbas ersticht sich um Dido und Anna um Jarbas.

Weil die Handlung so sehr Nebensache, so macht sich das dürr-schematische ihrer Gliederung nicht geltend. Sie gleicht dem regelrechten Gerüst, das man nicht sieht,

weil es umrankt ist von üppigem Grün und den farbenschillernden Blumengewinden, dem die immer reizvolle oder packende Schilderung der stimmungsreichen Leidenschaftsszenen entspricht. Hinsichtlich der Figuren erinnert das Drama durch seine wenigen Hauptfiguren sehr stark an die classicistische Tragödie. Es sind ihrer vier: Dido zwischen Aeneas und Jarbas mit ihrem abgeschwächten Seitenstück, ihrer Schwester Anna. Alles übrige ist mehr oder weniger Füllsel oder symbolischer Aufputz.

Ueberschaut man die *Detail-Composition* unserer Dramen, so zeigt sich hier ganz besonders die allmähliche Entwicklung des Künstlers Marlowe in mächtigem Ansteigen.

Die Stoffgliederung, noch roh-schablonenhaft mit ihren ermüdenden Wiederholungen weniger grober Effekte im einförmigen Tamb. vervollkommnet sich zu vollendet künstlerischer Ausgestaltung in Edw., wo sich eine gewaltige Stoffmasse bis zu augenfälliger Symmetrie so mannigfach und eigenartig zertheilt, dass die formalen Wirkungen der Modelung und Anordnung der einzelnen Theile deren geistige Wirkungen widerspiegeln und verstärken. Aus der plumpen Abgeschlossenheit der Elemente zu Anfang hat sich eben schrittweise eine feinverschlungene Verbindung und Durchdringung derselben entwickelt.

Auch die Functionen der einzelnen, dramatischen Elemente, im Jugendstück noch sehr beschränkt durch eine zerklüftende Stoffgliederung und knapp-sachliche Darstellung, verfeinern sich immer mehr bis zu reicher Ausdrucksfähigkeit in den grösseren Szenengefügen der reiferen Dramen. Gab es in Tamb. nur Hauptszenen, die wie Pflastersteine schartkantig aneinandergepresst lagen, so treten später eine Menge von Vor-, Nach- und Zwischenszenen auf. Das Ganze rundet sich durch weichere Uebergänge, der Eindruck der Hauptheile wird erhöht durch das wirkungsvoll un-

rahmende Beiwerk. Dieses realistische Detail erhöht auch die Lebenstreue des Gesammtbildes. Daneben entstehen Szenen, die nicht so sehr der Versinnlichung der Bühnenhandlung dienen, als sie vielmehr eine eindrucksvolle, direkte Beziehung zwischen Bühne und Publikum herstellen sollen: von der kühleren Erklärungs-Szene angefangen über die aufregende Spannungsszene bis hinauf zum rührenden Stimmungsbild. All dies war bei der einfachen Art Tamb.'s, wo der Dichter nur durch die thatsächliche Handlung wirken will, ausgeschlossen. So entwickelt sich die Function nach zwei Seiten: zur Darstellung der Handlung und zur Stimmung des Publikums.

Endlich sieht man an den Figuren, wie die Charakterisirungskraft des Dichters wächst. In besonders anschaulicher Weise zeigt dies die allmähliche Zersetzung der alten marionetten-starren Gruppen mit ihrem einzigen star an der Spitze. Sie bilden sich schrittweise zu *einer*, vielfältig zusammengesetzten, durchaus individualisirten und beweglichen, über das ganze Drama verästelten Gruppe um. Die mechanische Schablone wird zum Abbild des Lebens.

Das Wesentliche dieser Entwicklung unseres Dichters auf den verschiedenen compositionellen Gebieten liegt aber in ihrem einheitlichen Ausgangspunkt. Es ist Marlowes reichsprudelnde Eigenart. Nirgends zeigt er sich als einseitiger Nachahmer, er hat nur Anregungen erfahren, diese aber von allen Seiten, vom nationalen, wie classicistischen Drama. Darum ist es ihm auch gelungen, der grosse Bahnbrecher zu werden für die neue Gattung, das romantische Drama. Er war der erste, der in einem langsamen, aber sicheren Prozess die Verschmelzung der bisher feindlich getrennten oder äusserlich vermischten, dramatischen Stilarten vollzogen hat. Er nur konnte es, weil zu dieser Verschmelzung der beiden Edelmetalle eben die Gluthitze seines Temperaments nöthig war, das ihm seine individuelle Entwicklung möglich machte, indem es ihn vor sklavischer Nachahmung ebensowohl, wie vor oberflächlicher Flickarbeit bewahrte.

CONSTRUCTION

Wir haben im bisherigen versucht, den inneren Organismus von Marlowes Dramen in seinen geistigen Formen darzulegen. Von der Composition wenden wir uns nun zum technischen Bau der Dramen. Er umfasst den äusseren Organismus mit dessen greifbaren Formen. Die Betrachtungsweise muss hier eine andere werden. Da das feinere Element der Composition sich der Eigenart des behandelten Stoffes wie des behandelnden Dichters sehr schmiegsam anpasst, so hat jedes Drama für sich gesondert untersucht werden müssen. Für Marlowe, der sich bis zum frühen Tode trotz seiner überall durchschlagenden Individualität immer weiter entwickelt und mit verschiedenartigen Stoffen arbeitet, hat sich eben keine compositionelle Schablone ergeben können. Anders steht es um die Technik. Hier ist das Formenmateriale immer dasselbe, denn hinsichtlich der Gliederung des Stoffes zerfällt jedes Drama in Akte, jeder Akt in Bilder, jedes Bild in Szenen und es scheiden sich die Szenen überall nach dem Figurengehalt in Monologe, Dialoge, Vielgespräche, und alle diese Formen fordern gleicherweise die Bestimmung nach Zahl, Länge und Masse heraus; ebenso kommt für die Figuren-Behandlung überall die Zahl, Stärke, Wesenheit und Bewegung der Figuren in Frage. Der Unterschied zwischen den einzelnen Dramen liegt daher hier nicht in der Art des verwendeten Formen-Materials, sondern in der Art der Verwendung desselben. Wir werden demnach jede Form an allen Dramen verfolgen statt jedes Drama in allen Formen zu beschreiben.

Um die einzelnen Ergebnisse dieser Untersuchung und deren Endzweck, die Eigenart Marlowes noch heller zu beleuchten, soll eine schrittweise Vergleichung mit Shakespeare durchgeführt werden. Klärlicher Weise können nur gattungsverwandte Dramen des Meisters hierzu herangezogen werden. Und um die werdende romantische Tragödie Marlowes an vollendeten Mustern der Gattung zu messen, sollen für Shakespeare Romeo, Cäsar, Hamlet, Othello, Lear, Macbeth, An-

tonius und Coriolan sprechen. An Verschiedenheiten im einzelnen fehlt es ja auch hier nicht, denn die Production umfasst zwei Decennien und die Stücke sondern sich nach ihren Quellen, ihrem Stoffkreis und ihrer stilistischen Behandlung in mehrere Gruppen.

STOFFMASSE.

Schon das *Drama als Ganzes* regt zu einer Frage, der nach seiner Länge, an.

Wenn man die Stücke Marlowes mit ähnlichen von Shakespeare vergleicht, welche im Umfang stark schwanken, indem die familiären meist viel massiger gerathen sind als die politischen, so erweisen sie sich ohne Rücksicht auf den stofflichen Gehalt als ziemlich kurz. Sie bewegen sich zwischen 23 und 26 hundert Zeilen. Ausnahmen bilden „Massacre“ mit circa 13 und „Faustus“ mit circa 15 hundert Zeilen. Bei der dürftigen Skizze des Massenbildes und bei der handlungsarmen Charakterstudie kann solche Kürze nicht auffallen. Auch „Dido“ hat nur circa 17 hundert Zeilen, welche Magerkeit ein Erbtheil ihrer classicistischen Herkunft bildet.

Wir gehen nun über zur

GLIEDERUNG DES STOFFES.

a) Der Akt.

Als oberste Scheidung ergiebt sich die in *Akte*. Sämmtliche Stücke mit Ausnahme von „Faustus“ erscheinen 5-aktig. Die Mehrzahl hat diese Eintheilung schon überliefert, nur „Edward“ und „Massacre“ sind nicht in Akte gespalten, doch auch hier ergeben sich dieselben ganz leichtlich, weil die Aktpausen immer mit tieferen, compositionellen Einschnitten zusammenfallen, wie besonders deutlich in Edward. Trotzdem ist die Akteintheilung von keiner grossen Bedeutung. Sie entstammt dem Inventarium der classicistischen Tragödie und wurde äusserlich übernommen. Dass sie, wie in Edward, auch theilweise compositionelle Bedeutung gewinnt, bezeugt die geistige Durchdringung der überlieferten Schablone. Jeden-

falls hat sie die eine gute Folge, den Stoff äusserlich zu runden, wie das besonders für Marlowe — denn Shakespeare liebt grössere Schwankungen — die ziemlich gleichmässigen Aktlängen beweisen: sie bewegen sich zwischen einem starken Viertel und einem schwachen Siebentel um das reguläre Fünftel der Dramenlänge herum, also in geringen Schwankungen.

Werthvolle Aufschlüsse liefert der Akt, wenn man seine Gliederung beachtet. Er zerfällt in Bilder, u. z. ist er in unseren Dramen:

2 mal ungegliedert (= 1 Bild),
17 „ mässig gegliedert (= 2—4 Bilder),
11 „ reich gegliedert (= 5—10 „).

Die Gliederung ist also im Ganzen eine ziemlich lebhafte. Shakespeare freilich übertrifft darin seinen Vorläufer; er kennt ungegliederte Akte überhaupt nicht, und die reichgegliederten, welche sich bis zu 15 Bildern zerfasern, sind ebenso häufig wie die mässig-gegliederten.

Wichtiger ist es zu sehen, wie hinsichtlich der Gliederung die einzelnen Akte ein besonderes Gepräge gewinnen. In unsern Dramen (excl. Faust) entfallen

auf den ersten Akt 19 Bilder
„ „ zweiten „ 28 „
„ „ dritten „ 28 „
„ „ vierten „ 29 „
„ „ fünften „ 18 „

Der erste und fünfte Akt ist also auffallend schwach, die mittleren Akte sind auffallend stark gegliedert. Diese technische Erscheinung drängt zu compositioneller Deutung. In der schwachen Gliederung des Anfangs spiegelt sich eine breit-behagliche Einführung, in der des Schlusses eine mächtige Verdichtung, während die Mitte ihre Handlungsfülle in zahlreichere und damit kürzere Bilder zerstückt. Da diese Beobachtung sich auf alle Dramen erstreckt, so darf man darin einen individuellen Zug von Marlowes Bauart sehen. Bei dem grösseren Künstler Shakespeare lässt sich ein derart schablonenmässiger Zug nicht erkennen. Wohl aber macht sich die

Eigenart des behandelten Stoffes geltend, indem die Akte der politischen Stücke reicher gegliedert erscheinen als die der familiären. Für diese ergeben sich auch Akt-Physiognomien: Der 1. und 2. Akt zeigen nämlich eine mittlere Lebhaftigkeit der Gliederung, die sich im 3. und 4. steigert und stark gegen die Ruhe des 5. absticht. Das familiäre Drama setzt also frisch ein, wird schrittweise immer beweglicher bis knapp vor dem Schluss, den es in ruhiger und kräftiger Zusammenfassung ausgestaltet.

b) Das Bild.

Gegenüber der conventionellen Akteintheilung ist die Gliederung in *Bilder* organisch zu nennen, weil sie sich sichtbar durch Zeitpausen und Ortswechsel von einander abheben und weil sie der Absicht des romantischen Dramas entsprechen, das jeder Handlungsphase den charakteristischsten Ausdruck giebt, indem es dieselbe in das natürliche Lokal und in die natürliche Zeit versetzt, also — technisch gesprochen — im Bilde isolirt. Darum bedeutet auch die grössere Zahl von Bildern hier eine gesteigerte Ausdrucksfähigkeit des Dramas. Je lebhafter die Bildergliederung, desto lebendiger ist die Darstellung.

Aus diesem Grunde betrachten wir nun das Verhältniss von Bild zu Drama.

Bei der wechselnden Länge unserer Stücke gewährt die Kenntniss der absoluten Zahl der Bilder, die begreiflicher Weise sehr stark u. z. zwischen 14 und 27 schwankt, keinen verlässlichen Einblick. Ein besseres Kriterium bietet die Durchschnittslänge der Bilder, da mit ihrer zunehmenden Kürze auch die Lebhaftigkeit der Gliederung wächst.

Sie beträgt für:

Tamb. I	145	Zeilen
Tamb. II	138	„
Faustus	104	„
Jew	104	„
Edward	105	„
Massacre	47	„
Dido	116	„

Sieht man vom Massacre ab, das seinen skizzirten Charakter auch in einer bis zur Hast gesteigerten Lebhaftigkeit der Gliederung aufweist und ebenso von Dido, die, weil noch halb classicistisch, eine mässige Beweglichkeit zur Schau trägt, so zerfallen die übrigen Dramen in zwei chronologisch sich ablösende Gruppen: der junge Marlowe gliedert in seinen Tamburlaines noch ziemlich schwerfällig, wird aber in seinen späteren Dramen viel gelenkiger.

Wie verlässlich die Durchschnittslänge charakterisirt, bestätigt in feinerer Ausführung die absolute Länge. Theilt man hiezu die Bilder

in kurze (bis 50 Zeilen),
„ mittlere („ 200 „),
„ lange („ 600 „),

so ergeben sich

von	kurzen,	mittleren,	langen	Bildern	
für Tamb. I	1	12	3	Stück	1 — 25 — 7
„ Tamb. II	—	13	4	„	

Die schwerfällige Gliederung zeigt sich hier in dem fast gänzlichen Mangel an kurzen Bildern, während die langen ein starkes Fünftel ausmachen.

für Faustus	3	11	—	Stück	16—40—5
„ Jew	8	13	2	„	
„ Edward	5	16	3	„	

Die leichtere Gliederung erkennt man hier an dem starken Zusammenschmelzen der langen Bilder und der sichtlichen Zunahme der kurzen.

für Massacre	16	11	—	Stück
„ Dido	4	9	2	„

Ersteres hastet ohne den nöthigen Ballast von langen Bildern vorwiegend mit kurzen ruhelos weiter, während letztere eine gewisse Ausgeglichenheit zeigt.

Noch schärfer werden diese Verhältnisse beleuchtet durch die Gliederung der Bilder. Sie zerfallen in Szenen und wir

theilen sie darnach, wie oben die Akte hinsichtlich der Bilder, in drei Gattungen:

1) Ungegliederte Bilder; sie sind ungelenk, sprechen also bei häufigerem Auftreten für schwerfällige Darstellung.

2) Mässig gegliederte Bilder von 2—4 Szenen;

3) Reich gegliederte Bilder von 5—19 Szenen; sehr gelenkig verleihen sie der Darstellung mehr Lebhaftigkeit und setzen bei der Schwierigkeit ihrer technischen Ausführung grössere Geschicklichkeit des Dichters voraus.

Es besitzen nun:

von	ungegl.	mässig-gegl.	reich-gegl.	Bildern	
Tamb. I	7	8	1	Stück	14—17—2
Tamb. II	7	9	1	„	

Fast ganz gleich erscheinen also die beiden Jugendstücke und höchst bezeichnend für Marlowe, den Anfänger, ist der fast völlige Mangel an reichgegliederten, der Reichthum an ungegliederten Bildern.

Faustus	1	5	8	Stück	8—25—28
Jew	3	11	9	„	
Edward	4	9	11	„	

Gerade das Gegentheil zeigt die reifere Gruppe: Armuth an ungegliederten, Reichthum an reichgegliederten Bildern. Mit der Geschicklichkeit des Dichters ist die Gliederung sehr lebhaft geworden.

Massacre	8	14	4	Stück
Dido	3	7	3	„

Für den skizzirten Charakter des ersteren Dramas spricht sein Reichthum an ungegliederten Bildern: das Detail erscheint eben nicht sorglich durchgearbeitet, so dass viele dramatische Elemente noch unverbunden einander folgen. Dido zeigt ziemlich ebenmässige Vertheilung als Ausgleich zwischen der classicistischen und nationalen Bauart.

Es darf also als erwiesen gelten, dass mit der Lebhaftigkeit der Gliederung die Lebendigkeit der Darstellung chronologisch zunimmt. Wir sehen darin wiederum, wie die Eigenart des Dichters — hier eine sich entwickelnde — den Dichtungen den Stempel aufdrückt u. z. in gewaltthätiger Souveränität ohne Rücksicht auf die Forderungen der verschiedenartigen Stoffe.

Anders giebt Shakespeare diesen Forderungen bis zu einem gewissen Grade feinfühlig nach. Er verfügt über genau dasselbe Formenmaterial, arbeitet damit aber wirkungsvoller.

So verwendet er die ungegliederten, isolirten Momentbilder, die sich in starrer Einförmigkeit von ihrer Nachbarschaft schroff abheben, nur in den politischen Dramen reichlich, wo sie eben durch die Fülle äusserer Handlung bedingt werden, während sie in den familiären Dramen sehr spärlich auftreten. Ebenso erscheinen die mässig-gegliederten Bilder viel stärker in der politischen Gruppe, deren zerstückteren Darstellungsweise sie eben besser entsprechen als die reichgegliederten Bilder, welche eine zusammenfassende Tendenz verrathen und daher sehr reichlich im fester gefügten familiären Drama verwendet werden.

c) Die Szene.

Die feinste Gliederung des Dramas ist die *szenische*. Sie spiegelt daher auch am besten der Dichtung wie des Dichters Eigenart wieder, und darum betrachten wir nun auch die Szenen in Hinblick auf das ganze Stück.

Wie bei den Bildern fragen wir erst nach ihrer Durchschnittslänge.

Sie beträgt für:

Tamb. I	51	Zeilen
Tamb. II	51	„
Faustus	24	„
Jew	23	„
Edward	25	„
Massacre	15	„
Dido	31	„

Das Ergebniss ist genau dasselbe; beträchtliche Länge, also ruhige Gliederung zu Anfang; ziemliche Kürze, also kräftige Bewegung in den späteren Dramen; die halb-classicistische Dido in massvoller Mitte; das skizzirte Massacre im Extrem der Lebhaftigkeit.

Durch das feinere Detail der absoluten Länge wird dieses Ergebniss bestätigt und noch deutlicher herausgestellt. Wir theilen hiezu die Szenen in

kurze (bis 20 Zeilen),
mittlere („ 100 „),
lange (über 100 „ , wovon nur 2 Stück 150 Zeilen überschreiten).

Darnach haben

von	kurzen,	mittleren,	langen	Szenen	
Tamb. I	7	32	6	Stück,	23—56—12
Tamb. II	16	24	6	„	

also viele lange und wenige kurze Szenen im Verhältniss zur folgenden Gruppe. Zugleich sieht man schon hier, wie mit der Abnahme der mittleren und Zunahme der kurzen Szenen im zweiten Stück die Lebhaftigkeit der Gliederung wächst.

Faustus	36	25	1	Stück,	145—125—3
Jew	59	46	—	„	
Edward	50	53	2	„	

also fast gar keine langen und sehr viele kurze Szenen, die die mittleren an Zahl sogar überragen.

Massacre	64	20	—	Stück,
Dido	28	25	2	„

Für den skizzirten Charakter des ersteren Dramas spricht der gänzliche Mangel an langen und der bescheidene Bruchtheil — $^1/_4$ — an mittleren Szenen. Dido aber ist so lebhaft wie die reifere Gruppe — ein interessanter Beweis für die Empfindlichkeit der szenischen Gliederung, denn hierin ist das Drama gänzlich aus seiner classicistischen

Schablone herausgefallen, indem es sich völlig der Eigenart des Dichters angepasst hat.

Auch in der szenischen Gliederung, und hier am deutlichsten, sieht man, wie folgerichtig sich Marlowe entwickelt, und wie seine kraftvolle Eigenart seine Dichtungen ohne Rücksicht auf deren verschieden-geartete Stoffe formt.

Ebenso deutlich zeigt aber auch Shakespeare als reiferer Künstler eine feinfühlige Anpassung an die Eigenart seiner Stoffe. Er erzielt wiederum mit demselben Formenmaterial eine reichere Wirkung, weil er dasselbe charakteristischer verwerthet. Seine intensiver gestalteten und fester gefügten familiären Dramen streben nach längeren Szenen. So halten sich hier die kurzen und mittleren fast das Gleichgewicht. Hingegen streben seine extensiveren und loseren politischen Dramen nach kürzeren Szenen. So sind die kurzen hier fast doppelt so zahlreich als die mittleren. Lange Szenen verwendet Shakespeare wie Marlowe nur in sehr geringer Zahl, wovon auf die familiäre Gruppe natürlich die weitaus stärkere Hälfte entfällt.

Ueberschaut man die Ergebnisse, welche uns die Häufung und Gliederung des Stoffes geliefert hat, in Hinblick auf *Marlowe und Shakespeare*, so fliessen die Einzelzüge zu förmlichen Dichterporträts zusammen.

Vor allem springt Marlowes energische Eigenart in die Augen. Ueberall zeigt er sich in seiner trotzigen Selbstbestimmung, nirgends passt er sich der Besonderheit seiner Stoffe an. Dies zeitigt für manche Erscheinungen eine starre Schablone. So sind seine Dramen gleich lang, deren Akte gleich lang, ist das Gepräge der Aktgliederung immer dasselbe. Daneben fehlt es aber nicht an einer Entwicklung seines individuellen Schaffens. In der Gliederung der Bilder und Szenen wird er schrittweise lebhafter, weil er in der Darstellung lebendiger werden will. Er vervollkommnet und verfeinert sich.

Eine Ausnahme bilden in dieser Entwicklung zwei Dramen: Dido, die aber nur zum Theil ihm zuzuschreiben ist, zeigt deutliche Spuren ihrer classicistischen Stilgattung, was aber wiederum im wichtigsten Punkte, in der Szenengliederung gewaltsam verwischt wird zu Gunsten einer völligen Angleichung an die übrigen Dramen, weswegen hierin wohl Marlowes Einfluss zu sehen ist; ferner Massacre — eine individuelle Ausnahme, möchte man sagen — weil es nur als flüchtige Skizze von seinem Dichter hingeworfen ist, und natürlich die deutlichen Merkmale solcher Entstehung an sich trägt.

Ganz anders erscheint hingegen Shakespeares Bild. Er ist eine reichere Künstlernatur, was er schon äusserlich durch die Mannigfaltigkeit seiner Ausdrucksmittel beweist. Fern von jedem Ansatz zu einer Schablone zeigt er überall grössere Schwankungen um die reguläre Mitte. So in der Länge seiner Stücke, wie seiner Akte. Die Ursache ist darin zu suchen, dass er von innen nach aussen baut, d. h. seinem Stoffe, in jedem Einzelfall die entsprechendste äussere Form giebt. Er schafft entschieden unbewusster als Marlowe, der jeden seiner Stoffe immer in die gleiche, bez. nach seiner Entwicklung bedingte, individuelle, äussere Form hineinpresst. Darum verändert sich denn auch Shakespeares Formgebung hauptsächlich nach der Eigenart der Stoffe, welche also hier die ihnen eigenen, constructiven Elemente in detailirter Feinheit widerspiegeln.

So hat uns dieser Theil des technischen Baues nicht nur mit der dichterischen Eigenart der beiden grossen Dramatiker näher bekannt gemacht, sondern auch mit den Besonderheiten der beiden wichtigsten Tragödiengattungen der Zeit, der familiären und politischen.

ART-SZENEN.

Wir betrachten hier die Szene hinsichtlich ihrer inneren Struktur. Sie gewinnt diese durch die Zahl ihrer Figuren, wie sie ja schon äusserlich umgrenzt wird durch Hinzutritt oder Wegfall von solchen. Dabei kommen natürlich nur die

sprechenden in Betracht, weil ja die stummen die Struktur der Szenen nicht verändern. Da Marlowe, die überstark persönliche Natur, seine dramatischen Handlungen überall von der persönlichen Seite aus betrachtet, so erscheinen alle seine Figuren streng personell. Sie vertreten immer nur sich allein, sind niemals typisch gestaltete Dolmetscher der Empfindungen der Menge, welcher, im Gegensatz zu Shakespeares wirkungsvoller Art, kein Spielraum in unseren Dramen eingeräumt wird. Es fehlen also bei Marlowe mit den Massenfiguren die Massenszenen. Somit theilen sich seine Szenen in *Monologe, Dialoge und Polyloge*, je nachdem sie von 1, von 2 oder 3, oder von mehr als 3 Figuren getragen werden. Diese Eintheilung bleibt nicht äusserlich technisch, denn sie trifft zugleich den Nerv des dramatischen Lebens. Im Monolog wird die Reflexion, im Dialog und Polylog wird die Aktion gegeben u. z. in kräftigerer Art im Dialog, wo die zwei oder drei Personen immer interessirten Antheil an der Gesprächsführung nehmen, und in breiterer Weise im Polylog, wo von den zahlreicheren Personen eine oder mehrere mitunter durch mehr oder minder langes Schweigen theilweise zurücktreten, oder wo sich manchmal zwei oder mehrere Gruppen mit abwechselnd gesonderter Gesprächsführung bilden. Dem figural und thematisch festgefügten Dialog steht also der Polylog in loserer Form gegenüber. Darnach begreift sich, dass bei den Art-Szenen der Zusammenhang zwischen Stoff und Ausdrucksmittel inniger ist, als oben bei den Längs-Szenen, die vorwiegend durch die technische Geschicklichkeit und das Temperament des Dichters beeinflusst werden.

So sehen wir denn auch, wie hier die Besonderheit des Stoffes selbst die eigenwillige Kraft eines Marlowe bezwingt. Unsere Stücke zerfallen hinsichtlich der Verwendung der Art-Szenen in *zwei Stoffgruppen*: in eine vorwiegend *politische* und in eine vorwiegend *familiäre*.

a) Zahl der Szenen.

Wir betrachten die verschiedenen Szenen zuerst nach der *Häufigkeit* ihres Vorkommens.

Darnach hat die politische Gruppe von Szenen

	mit 1	2 oder 3	4 oder mehr	Figuren
in Tamb. I.	8	22	15	Stück,
in Tamb. II.	7	24	15	"
in Edward	20	47	38	"
zusammen:	35	93	68	Stück.

Die politischen Dramen sind also arm an Monologen und reich an Vielgesprächen. Weil hier naturgemäss die Action, besonders die en masse, die Reflexion überwiegt.

Die familiäre Gruppe besitzt

in Faustus	25	33	4	Stück,
in Jew	35	64	6	"
in Dido	23	24	8	"
zusammen:	83	121	18	Stück.

Die familiären Dramen sind also sehr reich an Monologen und sehr arm an Vielgesprächen, weil hier die Reflexion bei der breiteren Entfaltung des individuellen Elements mehr Platz beansprucht und Massenwirkungen fast ausgeschlossen sind.

Am weitaus stärksten ist die eigentlich dramatische Szenenform, der Dialog vertreten u. z. in beiden Gruppen fast gleich stark: er nimmt die Hälfte aller Szenen in der politischen und noch etwas mehr als die Hälfte in der familiären ein. Das beiläufige Verhältniss von

	Monolog:	Dialog:	Polylog	stellt sich also
wie	2 :	6 :	4	in der politischen,
wie	4 :	6 :	1	in der familiären

Gruppe.

Diese componirt also intensiver, jene extensiver. Deutlicher zeigt dies noch das Detail. Das familiäre Drama strebt nach figuren-ärmeren Szenen: sein Dialog zerfällt in 92 Zwei- und 29 Dreigespräche, sein Polylog in 14 Viergespräche und nur 4 noch reichere Formen. Umgekehrt strebt das politische Drama nach figurenreicheren Szenen: sein Dialog zerfällt in

51 Zwei- und 42 Dreigespräche, sein Polylog in 29 Viergespräche und 39 noch reichere Formen.

So verhalten sich denn

Zwei-: Dreigespräch	$= 3 : 1$	im familiären	Drama
„ „	$= 1\frac{1}{4} : 1$	„ politischen	„

und

Vier-: Fünf- (etc.) Gespräch	$= 3 : 1$	im familiären	„
„ „	$= 1 : 1\frac{1}{4}$	„ politischen	„

Abseits steht das hochpolitische Massacre mit seinen 21 Mono-, 51 Dia- und 12 Polylogen. Der nur skizzirte Charakter des Stückes prägt sich darin deutlich aus: es hat wenig Polyloge und nur 10 Dreigespräche, denn diese erfordern feinere Arbeit, dagegen umfasst das Zweigespräch allein die Hälfte aller Szenen — es ist eben die einfachste Form — und der Monolog ein Viertel, denn er bietet das Mittel, in kunstlos-direkter Weise die Figuren zu zeichnen und die Handlung zu erklären.

b) Stärke der Szenen.

Mit der Häufigkeit des Vorkommens ist nun die Verwendung der Szenen nur einseitig behandelt. Man muss auch ihre *Stoffmasse* in Betracht ziehen. Die Ergebnisse bleiben dieselben, wenn auch die Verhältnisszahlen andere werden, da sich eben der Monolog durch relative Kürze, der Polylog durch relative Länge, der Dialog durch ein beiläufiges Mittelmass auszeichnet.

Es entfallen von der Gesammtmasse

auf den	Monolog	Dialog	Polylog	in der
familiären Gruppe	$^1/_6$	$^2/_3$	$^1/_7$	
politischen „	$^1/_{15}$	$^2/_5$	$+ ^1/_2$	

Ein ganz kleiner Unterschied ergiebt sich demnach nur für den Polylog: er ist im politischen Drama auch im einzelnen stärker als im familiären: beträgt hier seine Durchschnittslänge 45 Zeilen, so dort 57, während der Monolog eine solche von 13, der Dialog von 31 Zeilen in beiden Gruppen zeigt.

c) Länge der Szenen.

Die *Länge* der verschiedenen Art-Szenen weist im einzelnen keine Besonderheiten auf, die nicht in der Natur der verschiedenen Gattungen lägen. Scheidet man zwischen kurzen Szenen (bis 20 Zeilen) und längeren (über 20 Zeilen), so verhalten sich die ersteren zu den letzteren

wie	6 : 1	im Monolog,
„	1 : 1	„ Dialog,
„	1 : 6	„ Polylog.

Oder scheidet man genauer zwischen

so fallen hievon auf den	kurzen (bis 20 Z.)	mittleren (bis 100 Z.)	langen Szenen, (über 100 Z.)	
Monolog	118	21	—	Stück,
Dialog	128	132	5	„
Polylog	14	72	12	„

Der Schwerpunkt des Monologs liegt also in den kurzen, der des Polyloges in den mittleren Szenen, während sich beide im Dialog das Gleichgewicht halten. Lange Szenen besitzt der Monolog gar nicht, der Dialog recht wenig, der Polylog ziemlich viele.

So bestimmt denn die Eigenart des Stoffes die Art-Szenen zwar sehr kräftig hinsichtlich ihrer Zahl und Masse, nicht aber hinsichtlich ihrer Länge, die einzig nach ihrem Wesen sich variirt.

Der Gegensatz von *Marlowe zu Shakespeare* auf dem Gebiete der Art-Szenen ist ausserordentlich bezeichnend für die Verschiedenartigkeit des künstlerischen Naturells der beiden Dichter. Marlowe ist einfach, seine Manier klar, und daher sind die charakteristischen Züge in seinen Dramen durchgreifend. Anders bei Shakespeare. Als feinfühliger Künstler wird er den Forderungen des jeweiligen Stoffes immer gerecht,

zugleich aber macht sich auch überall seine Eigenart geltend. Diese sich kreuzenden Impulse verschaffen seinen einzelnen Dramen eine Mannigfaltigkeit der verschiedensten Formen, die weit absteht von den einfachen Schablonen seines Vorläufers.

Schon die Behandlung des Monologes darf dafür als Beispiel gelten. Vor allem muss man ihn bei Shakespeare in seine beiden Gattungen zerlegen: in das Selbstgespräch und in die Ansprache an stumm bleibende Figuren.

Das Selbstgespräch nimmt mit vorschreitendem Alter des Dichters an Zahl, wie besonders an Masse ab, ohne Rücksicht auf die stoffliche Eigenart der Dramen. Darin spiegelt sich also ein individueller Zug des Dichters, der bei seiner reifenden Künstlerschaft diesen konventionellen Nothbehelf immer mehr einschränkt. Denn das Selbstgespräch verstösst ja sehr oft gegen die Wahrscheinlichkeit und dient zu unmittelbarer Verdeutlichung der Handlung oder der Charaktere. In seiner Einschränkung liegt also ein Fortschritt, sowohl hinsichtlich der realistischen und objektiven Versinnlichung der Handlung, wie auch betreffs der Zeichnung der Charaktere.

Bei der Ansprache hingegen bestimmt die Verwendung lediglich der Stoff. Nur Dramen mit viel äusserer Handlung wie Richard III, Cäsar, Hamlet, Antonius, Coriolan weisen sie in grösserer Masse auf.

Aehnlich steht es mit dem Verhältniss vom Dialog zum Polylog. Es hat mit der Chronologie, also der individuellen Entwicklung des Dichters nichts zu schaffen, sondern hängt mit dem Stoff und dessen Behandlung innig zusammen. So kann es nicht auffallen, dass das Drama mit der reichsten Seelenhandlung, Hamlet, dass Antonius und Romeo, die beiden Dramen mit dem Heldenpaar, die dialog-reiche Gruppe bilden, also die intensivere Szenenform am meisten verwenden. Dagegen sind die Tragödien mit ausgeprägter äusserer Handlung wie Richard III, Cäsar, Lear, Coriolan verhältnissmässig dialog-arm, gewähren also der extensiveren Szenenform, dem Polylog, grösseren Spielraum. Mittlere Dialogfülle weisen

jene beiden Stücke auf, die *einen* mächtig dominirenden Helden in stark entwickelter Seelenhandlung vorführen: Macbeth und Othello.

Die Schwankungen sind sehr gross: auf numerischem Gebiete verhalten sich

Dialog : Polylog von 10 : 1 herab bis 3 : 1,
auf quantitativem von 5 : 1 „ „ $1^1/_2$: 1.

Der einseitigen Unterwerfung Marlowes unter die Forderungen des Stoffes steht Shakespeare freier und kraftvoller gegenüber. Es findet sich hier kein durchgehender Zug künstlerischer Eigenart, wie bei der schrittweisen Abnahme des Selbstgespräches, sondern ein souverain-ungeregelter. So unterscheiden sich die Quellen zu Hamlet und Lear — bez. die älteren Stücke (für den Urhamlet ist dies wenigstens mit grosser Sicherheit zu schliessen) — in nichts von einander: beide bringen eine reiche äussere Handlung. Trotzdem zeigen die shakespeareschen Stücke die entgegengesetzten Extreme: Hamlet mit ganz geringer, äusserer Bühnenhandlung, Lear mit massiger Ausgestaltung derselben.

Völlige Freiheit wahrt sich Shakespeare endlich im Verhältniss vom Zwei- zum Dreigespräch. Marlowe wiederholt darin dasjenige des Dialogs zum Polylog in noch schärferem Ausdruck. Bei Shakespeare geben hiefür weder die Chronologie, noch der Stoff oder dessen Behandlung Aufschlüsse.

Dem feinfühligen Meister steht also der starkfühlige Vorläufer in verständlicher Auffälligkeit gegenüber: Marlowe ist der Jüngere, sowohl im Hinblick auf die Entwicklung des Dramas, wie in Bezug auf sein persönliches Alter. Einseitige Consequenz charakterisirt seine Jugend, wie die Jugend überhaupt. Er folgt kräftigen Impulsen usque ad finem. Hier auf dem Gebiete der Art-Szenen war nun der Impuls seitens des Stoffes kräftiger als der individuelle, welcher für die Gestaltung der Längs-Szenen ausschlaggebend gewesen. Daher zeigen die Art-Szenen in schärfster Accentuirung den jeweiligen stofflichen Charakter des Dramas. Der ältere und damit reifere Shakespeare gewährt auch schwächeren Impulsen Einfluss. Er lässt sie einander durchkreuzen, vermittelt sie

untereinander und gewinnt damit seine reicheren, schöneren und zu gleicher Zeit wahreren Formen.

FIGUREN-BEHANDLUNG.

a) Zahl der Figuren.

Die erste Frage richtet sich nach der *Zahl* der Figuren. Marlowe schwankt darin recht stark zwischen 26 und 46. Dido mit 17 Figuren steht abseits und gemahnt durch diese Minderzahl an ihre classicistische Herkunft.

Die absoluten Zahlen können jedoch wenig besagen, da sie sich weder chronologisch, noch nach den Stoffen der Dramen, wie bei Shakespeare, ordnen. Dieser beschäftigt in seiner familiären Gruppe 25—31, in seiner politischen 41—54 Figuren; er versteht also nicht nur eine grössere Masse geschickt zu bewältigen, sondern weiss auch mit einer geringeren Zahl je nach der Forderung des gegebenen Stoffes, bez. dessen Behandlung zu wirken.

b) Stärke der Figuren.

Es müssen demnach von der Gesammtzahl vor allem die minderwerthigen Episodenfiguren, die nur in *einem* Akt, bez. in *einem* Bild erscheinen, gesondert werden. Setzt man darnach die Reihe an, so entfallen auf

	Episoden-,	*Handlungs-Figuren*			
in Massacre	34	12	Stück,	im Verhältniss von	3 : 1
„ Faustus	27	10	„		3 : 1
„ Edward	30	15	„		2 : 1
„ Tamb. I	16	17	„		1 : 1
„ Jew	10	16	„		1 : 1½
„ Tamb. II	9	21	„		1 : 2
„ Dido	5	12	„		1 : 2½

Stark vertreten sind die Episodenfiguren demnach in Massacre, Faustus, Edward;
mittelstark in Tamb. I, Jew;
schwach in Tamb. II und besonders in Dido.

Mit der chronologischen Folge der Dramen, d. h. der Entwicklung des Dichters hat dies nicht viel und nur theilweise mit der stofflichen Eigenart der Stücke zu schaffen, hauptsächlich aber mit deren Composition und Mache.

So erklären sich die vielen Episodenfiguren in Faust aus dessen episodischem Charakter in der Mittelpartie, im Massacre theils aus seiner skizzirten Mache, welche vielen Figuren kein Ausleben, sondern nur ein einmaliges Auftauchen gegönnt hat, theils aus der Fülle des politischen Stoffes, wie denn auch mit diesem dem Edward die Figuren in grosser Zahl zugeführt werden.

So wirken andererseits die stramme Concentration und der familiäre Stoff zusammen, dass Jew und Dido mit verhältnissmässig wenigen Episodenfiguren auskommen. Bei den Tamburlaines hat wohl die Jugend die Minderzahl zu erklären, also die noch mangelnde Geschicklichkeit einen grossen Figurenapparat zu bewältigen.

Shakespeare zeigt nicht so starke Schwankungen. Er verwendet um $^1/_3$ mehr Episoden- als Handlungsfiguren im familiären Drama, um $^1/_2$ mehr im politischen, hält sich also an das mittlere Mass Marlowes. Wenn er trotzdem im ganzen mehr Episodenfiguren aufweist als dieser, so vertheilt er sie doch besser auf die einzelnen Stücke unter leichter Berücksichtigung des Stoffes derselben.

Auch die Zahl der Handlungsfiguren schwankt sehr stark zwischen 10 und 21.

Dass der handlungsarme Faustus, die classicistische Dido und das skizzirte Massacre mit wenig (10, 12, 12) Figuren auskommen, begreift sich leicht. Die anderen Dramen verfügen über mehr (15—21).

Werthvoll werden die Zahlen auch hier erst, wenn man genauer scheidet zwischen jenen Figuren, die in 5 oder 4 Akten vorkommen, also mit den meisten Phasen der Gesammthandlung verbunden sind, und den übrigen, welche in 3 oder 2 Akten

erscheinen, sich also an einer geringeren Zahl von Handlungsphasen betheiligen. Es haben darnach

von	*Neben-*,	*Haupt-Figuren*		im Verhält. v.
Tamb. I	5	12	Stück.	1 : 2½
Tamb. II	7	11	„	1 : 2
Jew	3	13	„	1 : 4
Edward	4	11	„	1 : 3
Faustus	3	7	„	
Massacre	5	7	„	
Dido	8	4	„	

Die letzteren drei Dramen haben wenig Nebenfiguren, da sie keine vollentwickelte äussere Handlung besitzen; in den Hauptfiguren unterscheiden sie sich hingegen stark: die fest gefügte Dido rückt besonders viele Figuren zugleich in den Vordergrund, das Gegentheil in Ursache und Wirkung zeigt Faustus, Massacre steht in der Mitte: seine Stofffülle verschafft ihm auch ziemlich viele hervorragende Figuren.

Die übrigen Stücke mit ihrer voll entwickelten, äusseren Handlung haben gleichmässig viele Nebenfiguren. Es schliessen sich aber die zwei jüngeren Dramen Tamb. I und Tamb. II einerseits, und die zwei reiferen Dramen Jew und Edward andererseits deutlich zu je einer Gruppe zusammen rücksichtlich der Hauptfiguren, wovon die erstere relativ mehr besitzt als die letztere.

Der Unterschied ist von künstlerischer Bedeutung, denn er zeigt, wie der reifere Dichter es gelernt hat, das Interesse kräftiger auf wenige, wichtige Figuren zu lenken und die minder bedeutenden nur dann auf die Bühne zu bringen, wenn er sie wirklich braucht, während der junge Marlowe die beiden Arten zu einer festen Gruppe verkittet und so die minder wichtigen immer mitschleppt.

Anders bei *Shakespeare*. Man trifft bei ihm mehr Einheitlichkeit, denn seine Dramen sind in den grossen Zügen gleichmässiger gearbeitet. Daher erzeugt auch wiederum nur der Stoff die Schwankungen. 5-, 4- und 3-Akter verwendet Shake-

speare unterschiedlos; doch mit den Zwei-Aktern spalten sich die Dramen in die politische und familiäre Gruppe. Die erstere bei ihrer reichen äusseren Handlung braucht viermal so viel Zweiakter als die letztere und verwendet dieselben in besonderer Stärke wieder in jenen politischen Dramen, die besonders viel äussere Handlung besitzen wie Cäsar und Antonius. Dagegen nehmen diese Figuren in der familiären Gruppe, wo der Dichter immer schärfer concentrirt, in chronologischer Folge schrittweise ab (Rom. 5, Haml. 4, Oth. 2, Lear 0).

Zahl und Stärke der Figuren sind also innig mit dem geistigen Organismus der Dichtungen und mit der künstlerischen Eigenart, sei es der feststehenden oder sich entwickelnden, der Dichter verwachsen.

c) Art der Figuren.

Nicht unwichtig ist es nun zu sehen, in welcher Zahl und Stärke Marlowe die verschiedenen *Arten seiner Figuren* verwendet. Ihre Wesenheit, ihr Geschlecht und Alter kommen hiebei in Betracht und wir scheiden sie in Männer-, Frauen- und Kinder-Rollen, wozu noch die ausser-irdischen Gestalten kommen.

An letzteren ist unser Dichter sehr arm. Zwar nöthigt ihm der Stoff seines Faustus 11 Geister und Erscheinungen auf. Ebenso bringt Dido 6 Götter auf die Bühne, doch das Stück gehört Marlowe nur zur Hälfte und die Götter sind hier völlig vermenschlicht. In allen anderen Stücken hält sich Marlowe die transcendentalen Gestalten vom Leibe — man darf vielleicht in Hinblick auf seinen atheistischen Ruf sagen: als materialistischer Dichter. Der Gegensatz zu Shakespeare fällt hier in die Augen, besonders rücksichtlich der bühnenwirksamen Geister von Verstorbenen. Sie fehlen bei Marlowe gänzlich, während sie Shakespeare in sichtlicher Anlehnung an die classicistische Tragödie häufig verwendet.

Auch von Kindern stellt Marlowe nur wenige auf die Bühne: den kleinen Sohn des Captain (Tamb. II), des Guise (Massacre) und des Aeneas (Dido) in der bescheidenen Rolle von Stimmungsfiguren wie bei Shakespeare.

Die erdrückende Mehrzahl der Figuren besteht aus Männerrollen: 192, neben 22 Frauenrollen.

Theilt man nach der Stärke der Beschäftigung, so fallen:

von	Haupt-	Neben-	Episoden-Figuren	
auf Männer	29	55	108	Stück,
„ Frauen	5	8	9	„
„ Kinder „ Götter „ Geister	1	5	14	„

Mit einziger Ausnahme des Mephistopheles werden also Kinder, Götter und Geister nie in Haupt-, selten in Neben- und meist nur in Episoden-Rollen verwendet. Die Frauen aber sind in diesen sehr schwach vertreten, auf 12 Männerrollen kommt je 1 Frauenrolle, jedoch relativ gleich stark in den Haupt- und Nebenrollen, indem hier auf beiläufig 6 Männerrollen je 1 Frauenrolle entfällt.

Bei *Shakespeare* liegen die Verhältnisse ähnlich, nur dass er im allgemeinen noch etwas weniger Frauenrollen verwendet. Dafür zieht er sie reichlicher in die bedeutenderen Haupt- und Nebenrollen herein, wo schon auf circa 3 Männerrollen je 1 Frauenrolle kommt, und er zeigt in der Vertheilung grosse Feinheiten, wenn er im familiären Drama die Frauen mehr in führender, im politischen mehr in begleitender Stellung verwendet.

d) Führung der Figuren.

Haben wir im bisherigen die Figuren nach ihren Qualitäten an sich betrachtet, zwar — wie natürlich — im Rahmen der Stücke, doch ohne Rücksichtnahme auf ihre aktive Bethätigung an der Handlung der Stücke, so wollen wir dies jetzt nachholen. Freilich kann es sich nur um Andeutungen handeln, wenn wir ihre *Führung* durch den Dichter, ihre Bewegung im Drama darlegen. Wir fragen, wie oft sie auftreten, wo zuerst, ob sie dann hauptsächlich ununterbrochen auf der Bühne bleiben oder nach kürzeren oder längeren Pausen wieder-

kehren, und wo sie ausscheiden. Wir legen der Untersuchung die Aktantheilnahme der Figuren zu Grunde. Das ist zwar etwas summarisch, aber doch deutlicher als die Bilderbetheiligung mit ihrem allzufeinen Detail. Dabei muss von dem aktlosen Faust Abstand genommen werden, der in Folge seiner compositionellen Besonderheiten auch thatsächlich abseits steht, indem durch seine ausserordentlich vielen Episodenfiguren und zahlreichen Nebenfiguren hier eine ruckweise Hastigkeit in die Figurenbewegung geräth.

Das beharrende Element in der Bewegung bilden die *Fünfakter* — sie sind eben immer da. Im ganzen weist Marlowe davon 19 auf. Die Vertheilung auf die einzelnen Dramen ist zwar ungleichmässig, doch bei der geringen Zahl dieser Figuren verändern sie das Gesammtbild der Figurenbewegung sehr wenig. Ebenso ist der Einfluss der episodischen *Einakter* nicht hoch anzuschlagen ausser in Edward und Massacre, wo sie in grosser Masse anrücken und dadurch die Bewegung scheinbar verlebendigen.

Vergleicht man Marlowe mit Shakespeare, so ergeben sich für die *Fünfakter* keine besonderen Unterschiede: sie machen bei beiden $^1/_{10}$ der Gesammtzahl aus und schwanken erheblich in ihrer Vertheilung auf die einzelnen Dramen.

Gar sehr aber unterscheiden sich die Dichter hinsichtlich der *Einakter*. Shakespeare hat, wie wir schon gesehen, ihrer mehr. $^3/_5$ vom Gesammten, wo Marlowe mit einer starken Hälfte auskommt, und es richtet sich ihre Vertheilung auf die einzelnen Dramen nach deren stofflichen Gehalt, indem die politischen damit reicher bedacht werden als die familiären. Noch wichtiger aber ist die Vertheilung auf die einzelnen Akte. Marlowe zeigt hierin völlige Willkür, Shakespeare feinkünstlerisches Abwägen. In der familiären Gruppe ist der erste Akt schwer belastet; der zweite jedoch sehr leicht und von da ab steigt wieder die Belastung aktweise bis zum sehr schweren Schluss; in der politischen Gruppe wächst die Zahl

der Episodenfiguren von Akt zu Akt in regelmässigem Anstiege vom leichten Anfang bis zum schweren Schluss. Hier bedarf eben die einfach einsetzende und sich immer mehr verwickelnde Handlung einen stetig anwachsenden Apparat von minder wichtigen Figuren. Das familiäre Drama giebt hingegen zu Anfang ein verwickeltes Gesammtbild, aus dem sich dann — im 2. Akte — die Hauptinteressenten ablösen, um von hier ab ihre Handlung weiterzuspinnen, die sich in ihrem Verlaufe naturgemäss wieder schrittweise mehr und mehr complizirt.

Für die Figurenbewegung kommt nun hauptsächlich die bewegliche Gruppe der *4-, 3- und 2-Akter* in Betracht. Sie spalten sich in zwei Gattungen: in geschlossene und pausirende. Von den ersteren finden sich 48, von den letzteren 26 Stück. Die geschlossenen, also ruhiger geführten sind demnach fast doppelt so stark als die lebhafteren offenen. Bei Shakespeare halten sich die beiden Gattungen das Gleichgewicht, er ist also beweglicher, leichter in der Führung seiner Figuren.

Werthvolle Ergebnisse liefert aber erst eine eingehende Untersuchung.

Die *Vierakter* entstehen entweder durch späteres Einführen (. II III IV V) oder früheres Ausschalten (I II III IV .) oder durch Pausiren in der Mitte. Von den ersteren haben wir 8 Stück, von den letzteren 5 Stück. Auffallender Weise liegen nun alle pausirenden in den jüngeren Dramen Tamb. I, Tamb. II, Jew (ausgenommen einen einzigen Fall in Dido) und alle geschlossenen in den älteren Dramen Edward, Massacre, Dido. Dem jüngeren Dichter bereiten einige Figuren sichtlich noch Schwierigkeiten, und er muss sie öfters einen Akt lang fallen lassen, während der reifere dies vermeidet, indem er sie später einführt oder früher ausscheidet. Seine technische Geschicklichkeit wächst.

Diese nach Perioden verlautende Einseitigkeit kennt Shakespeare nicht. Seine Vertheilung ist in jeder Beziehung

gleichmässig. Indem er zu allen Zeiten und in allen Dramen alle Formen verwerthet, bekundet er eine souveräne Beherrschung derselben und erzielt mit ihnen eine reiche Mannigtaltigkeit im Ausdruck.

Die *Dreiakter* gewähren der Behandlung naturgemäss einen grösseren Spielraum. Sie sind in 21 Fällen geschlossen, in 8 offen. Die ersteren wirken nicht nur ruhiger, sondern — weil ununterbrochen — auch intensiver, die letzteren nicht nur lebhafter, sondern — weil durch das ganze Stück hindurch — extensiver. Die geschlossenen Typen vertheilen sich entweder auf die erste Hälfte des Stückes (I II III . .) oder auf die zweite (. . III IV V) oder auf die Mitte (. II III IV .). Unsere Dramen sind hauptsächlich in der ersten oder zweiten Hälfte (8 und 9 Fälle) belastet, nur selten (4 Fälle) in der Mitte.

Auffällig erscheint die starke Belastung der zweiten Hälfte mit dem Typus . . III IV V. Dieser spricht für eine gewisse Zerstücktheit der stofflichen Handlung, weil wichtige Figuren, wie es die Dreiakter noch immer sind, so spät erst eingeführt werden. Bezeichnender Weise entfallen von den 9 einschlägigen Fällen 7 auf die jüngeren Stücke Tamb. I, Tamb. II und Jew. Der reifere Marlowe wie Shakespeare zu allen Zeiten vermeiden diesen Typus fast völlig. Die Schwierigkeit, im dritten Akt noch genügend Interesse für neueingeführte, wichtigere Figuren beim Zuschauer hervorzurufen, erklärt es, dass Shakespeare seine Dreiakter überwiegend in die erste Hälfte verlegt. Auch wird bei ihm die Verwendung der einzelnen Arten dieser Figuren durch den Stoffgehalt seiner Dramen beeinflusst. Die familiären, welche in jeder Beziehung ein festeres Gefüge zeigen, bevorzugen die geschlossenen Typen gegenüber den pausirenden (8 : 5); umgekehrt geben die politischen Dramen in Folge ihrer loseren Gestaltung den leichteren pausirenden Typen weit mehr Spielraum als den geschlossenen (12 : 6). Auch darin unterscheiden sich die beiden Gattungen, dass die familiäre Gruppe mit ihren pausirenden Dreiaktern nach der zweiten Hälfte der Dramen, die politische nach der

ersten drängt. Hier werden also derartige Figuren rascher verbraucht, dort erst im Verlaufe der Handlung stärker in dieselbe hineingezogen.

Wiederum zeigt sich Shakespeare als der grössere Künstler, der seine Ausdrucksmittel feinfühlig den verschiedenen Stoffen anpasst.

Die *Zweiakter* erscheinen bei Marlowe 22 mal geschlossen, 10 mal pausirend. Der intensivere Typus ist also wieder weitaus zahlreicher vertreten. Wichtiger ist ihre Vertheilung im Drama. Sie belasten entweder dessen erste Hälfte mit den Typen I II, I.III, II III oder die zweite Hälfte mit den Typen III IV, III.V, IV V oder bei längeren Pausen Anfang und Ende. Bezeichnend für Marlowe ist die schwere Belastung der ersten Hälfte mit 18 Stück, wogegen nur 7 auf die zweite Hälfte und 7 auf Anfang und Ende entfallen. Das hängt wieder mit der zerstückten Handlung zusammen, deren erster Theil bald abstirbt und dessen Figuren dadurch ausscheiden. So namentlich in den beiden Tamburlaines, auf die allein 14 Stück von den obigen 18 kommen.

Für Shakespeare dagegen bestimmen wiederum die Stoffgruppen die Art der Vertheilung. Schon in der geringen Zahl dieser Figuren zeigt das familiäre Drama seine Abneigung gegen deren Verwendung und es verschärft diesen Widerwillen noch dadurch, dass es fast doppelt so viele der minderwerthigen, pausirenden Typen verwendet als von den werthvolleren geschlossenen. Andererseits entspricht im politischen Drama der Menge der Zweiakter auch ihre Bedeutung insofern, als die Zahl der geschlossenen Typen jene der pausirenden sogar etwas überragt.

Ja selbst in der Stellung der Zweiakter drückt sich dieser Unterschied aus. Das familiäre Drama verwendet dieselben mit entschiedener Vorliebe in der ersten Hälfte, das politische aber überall fast gleichmässig. Die familiären Zweiakter werden also nach der Einleitung meist beseitigt, sie nehmen an den wichtigeren Partien des Dramas keinen Antheil.

Fasst man die Ergebnisse für die bewegliche Gruppe zusammen, so fallen in Marlowes Dramen

auf den	I	II	III	IV	V	Akt	
von 4-Aktern:	10	7	13	11	11	Stück	25-23-39-27-25
„ 3- „	15	16	26	16	14	„	
„ 2- „	22	17	7	9	9	„	

Die Vier- und Dreiakter sind also am stärksten im dritten Akt vertreten und beschweren die erste und zweite Hälfte gleich stark, während die Zweiakter sehr stark in der ersten Hälfte (besonders im ersten Akte), sehr schwach in der zweiten Hälfte und besonders schwach im Mittelakte erscheinen. Dass sie so von der reichverästelten, wichtigen Handlung der Mitte nach der Peripherie abgedrängt werden, bezeugt ihren schon nah ans Episodische streitenden Charakter.

Wie bei der Gliederung des Stoffes und der Verwerthung der Szenen lassen sich auch hier bei der Behandlung der Figuren die persönlichen und sachlichen Einflüsse erkennen: die Eigenart des Dichters und der Stoff der Dichtung. Das Wechselspiel dieser beiden Elemente ist sehr verschieden bei *Shakespeare und Marlowe.*

Dieser erscheint hier wiederum als starke Individualität, die nur sehr geringe Zugeständnisse an den Stoff macht. In seiner Figuren-Behandlung spiegelt sich hauptsächlich sein Fortschritt in der Beherrschung des technischen Theiles. So vermindert er in seinen reiferen Dramen die Zahl der Hauptfiguren, um das Interesse zu concentriren; so vermeidet er daselbst den pausirenden Typus der Vierakter, um diese intensiver wirken zu lassen; so führt er wichtige Figuren, wie die Dreiakter, nicht mehr erst in der zweiten Hälfte des Dramas ein; so vertheilt er die Zweiakter über das ganze Drama hin, anstatt sie, wie früher, mit dem dritten Akt absterben zu lassen. Es sind nicht viele, aber wichtige Punkte.

Im Gegensatz zu Marlowe steht auch hier wieder Shakespeare mit seinem Feingefühl für die stofflichen Forderungen seiner Dramen und gerade hier tritt dieser sein Vorzug viel-

leicht am deutlichsten zu Tage, weil der Dichter sich zu allen Zeiten als gleich gewandter Beherrscher des rein technischen bewährt, immer alle Formen zur Verfügung hat, wenn er sie gebrauchen will. Schon in der absoluten Zahl der Figuren scheiden sich die beiden Stoffgruppen des familiären und politischen Dramas sehr scharf, was jedoch nur auf Rechnung der minderwerthigen Zwei- und Ein-Akter zu setzen ist. Trotzdem sitzen die Unterschiede tief wurzelnd im Wesen der Stoffgattung. Darum drückt sich die Verschiedenheit auch nicht bloss zahlenmässig aus. Im familiären Drama erscheinen die Zwei-Akter nicht nur in geringerer Menge, sondern auch im schwächeren Typus und an der minder wichtigen Stelle der Einleitung, während das politische Drama sowohl mehr als auch wirkungsvollere Zwei-Akter und zwar an allen Orten verwendet. Aehnlich liegen die Verhältnisse bei den Einaktern. Dass das familiäre Drama weniger, das politische mehr verbraucht, ist nicht unwichtig. Von höchster Bedeutung aber wird die Vertheilung auf die einzelnen Akte. Sie ist durchaus verschieden in beiden Gruppen, und in ihr spiegelt sich auf das klarste die verschiedene Compositionsweise der beiden Gattungen. Für die Dreiakter besteht gar kein numerischer Unterschied, doch ein sehr auffälliger hinsichtlich der Verwendung der einzelnen Typen. Das werthvolle an diesen Erscheinungen ist die charakteristische Verschiedenartigkeit des figuralen Baues, der sich eben der Eigenart der Stoffgattung der Dramen immer völlig anpasst, wie wir das auch schon bei der Verwendung der Szenen und Gliederung des Stoffes sehen konnten. Immer tritt dieselbe Absicht nach tieferer Wirkung beim familiären Drama, nach breiterer beim politischen hervor und immer wählt Shakespeare aus dem reichlichen, ihm zu Gebote stehenden Formenschatz die jeweilig charakteristischen Elemente.

So hat uns denn die Construction im allgemeinen tiefe Einblicke gewährt. Sie trägt an sich Kennzeichen für die Eigenart der Dichter, wie der Dichtungen. Sie zeigt Beharren

oder Entwicklung hier und dort. Sie enthüllt den starren Eigensinn oder die feinfühlige Nachgiebigkeit des Dichters im Verhältniss seiner selbst zu seinem Stoff. Sie führt in die feinsten Details und bietet damit ein äusserst empfindliches Kriterium für die Entwicklung literarischer Erscheinungen. Dadurch fördert diese Untersuchung eine Fülle von Ergebnissen zu Tage und dies mit der stolzen Gewissheit völliger Richtigkeit, weil sie sich ja nur auf realem Boden bewegt, nur mit zähl- und messbaren Elementen arbeitet.

SCHLUSS.

In Deutschland gilt das Drama für die höchste Entfaltung der Poesie.

Darin liegt eine Ungerechtigkeit gegenüber der Lyrik und Epik, und es entspringt dieses Urtheil auch nur einer einseitigen Anschauung, deren Blick auf dem schwierigen Apparat hatten bleibt, den die dramatische Dichtung schon auf ihrer einfachsten Stufe benöthigt. Freilich spricht sich in diesem Urtheil die Anerkennung aus für das, was wir am Drama herauszustellen uns bemühten, für das technische und künstlerische in der poetischen Erscheinung. Immer schon sind diese Elemente beachtet worden, meist aber unter Betonung des äusserlichen, des handwerksmässigen, der Construction. Dies fällt eben am ersten ins Auge. Einen negativen Beweis bieten hiefür die beiden anderen poetischen Gattungen. Nie ist es für die Epik oder Lyrik zu einer tiefgreifenden Meinungsverschiedenheit über deren Ausdrucksformen gekommen, wenn dieselben auch in buntester Reihe wechselten. Autoren, Kritiker und das Publikum nahmen und gaben sich vollste Freiheit. Anders beim Drama. Hier gab und giebt es Streit. Die Dichter bekämpfen sich mit ihren Schöpfungen, die Kritiker mit ihren Erklärungen, und das Publikum spaltet sich in Parteien. Immer aber ist es das Handwerk, das die Schlagwörter im Kunststreit liefert — von Aristoteles mit seinen Einheiten im grauen Alterthum angefangen, bis herab auf die modernste Gegenwart mit ihrem milien. Nicht nur aus der Auffälligkeit des Technischen erklärt sich diese seine Beachtung, sie bezeugt auch, wie wichtig das Handwerk in

der Kunst ist, wie gross seine Macht über sie werden kann. Dem schwachen Talente unter den schaffenden Künstlern wird es schwierig, sich vom Handwerk zu befreien, oder es fällt ihm als seichten Nachahmer gar leicht, einzig handwerksmässig weiter zu arbeiten. So entstehen festgefügte Stiltypen, die gar bald auch vom Publikum unter dem unbewussten Zwang der Gewohnheit anerkannt, begünstigt und vertheidigt werden. Das bezeichnende an ihnen ist die Souveränität der Form. Sie beugt gleichermassen die Eigenart des dichterischen Stoffes und, wenn eine solche überhaupt vorhanden ist, die Eigenart des Dichters selbst unter ihre starren Gesetze. Das nationale und das classicistische Drama der früh-elisabethinischen Zeit hat uns die Beispiele dafür erbracht. Den Beweis für die Richtigkeit dieser Anschauung liefern aber ganz besonders die Mischtypen. Hier merken wir das Bestreben der Dichter, sich von der Tyrannei des Stiles zu befreien. Die Folge ist aber nur eine äusserliche Vermischung der Formen. Statt gesondert nach Stücken, werden sie in demselben Drama neben- und nacheinander verwendet. Das Handwerk hat gesiegt. In seiner generellen Natur wirkt es eben conservativ. Wie jeder Fortschritt von individuellen Impulsen ausgeht, so hängt auch die Entwicklung des Dramas von einer kraftvollen Persönlichkeit ab. Diese erstand dem englischen Theater in Marlowe. Der Umschwung ist extrem. Hatte früher die Form den Dichter geknechtet, so wird sie nun zu seiner Sklavin. Sie verliert ihr gattungsmässiges Stilgepräge und wird zum Ausdruck der kraftstrotzenden Eigenart des Reformers. Den formalen Stil löst der individuelle ab. Einseitigkeit wird mit Einseitigkeit vertauscht, wie es eben die Jugendzeit auch der Kunst mit sich bringt.

Mit dem temperamentvollen Ungestüm der selbstherrlichen Entfaltung eines Marlowe erklärt es sich, dass auch die formalen Ansprüche der poetischen Stoffe fast gänzlich unterdrückt werden. Er schafft sich seine Formen und bildet sie in Einklang mit seiner persönlichen Entwicklung weiter aus. Nur selten wird dieser Prozess durch Einflüsse der behandelten Materie durchkreuzt.

Erst dann, als die englische Tragödie mit Shakespeare in das reife Alter höchster Vollendung trat, gewahren wir eine massvolle Ausgeglichenheit. In einem reizenden Wechselspiel zwischen der Eigenart des Dichters und der Sonderheit des Stoffes gewinnen die Formen ihre grösste Mannigfaltigkeit und mit dieser verhelfen sie in charakteristischer Verwendung dem Drama zu seiner machtvollen Wirkung.

Den Werth des formalen Elementes in der dramatischen Poesie hat der scharfblickende, praktische Engländer am besten erkannt. Er nennt den Bühnendichter Shakespeare nicht poet, sondern playwright.

INDEX.

BERICHTIGUNG.

S. 90, 1. Z. v. u. streich „unbekannte“ und „wohl“.





